إســـقاط الجنسية عـــمل همجـــى
لكن الحصافة مطلوبة من المثقفين

حينما سمعت نبأ إسقاط الجنسية عن الشاعرين العراقيين الكبيرين **الجـــواهرى والبياتى**، ومعهما **سعد** البزاز وهو صحفى شاب، سارعت إلى الهاتف أُنادى صديقاً لى من أهل الأدب والقانون، أدعوه لمشاركتنا فى التنديد بهذا العمل الهمجى.

لكن صديقى العزيز سألنى سؤالاً ذكرنى بأننا منذ البداية مختلفان. قال: هل قرأت النبأ أو سمعته بنفسك؟

أجبتـه : لا. وإنما نقله لى بالأمس بعض مندوبى الصـحف. ولا أظن أن هناك مـا يدفع هؤلاء أو غيرهم إلى الكذب علىّ وعلى الأدباء العراقيين الثلاثة وعلى الحكومة العراقية فى وقت معاً.

وليس سراً أن أكثر المثقفين العراقيين ليسوا على وفاق مع النظام العراقى الحاكم. ونحن نعرف أن مئات من الكُتّاب والشعراء والفنانين وأساتذة الجامعات العراقيين يعيشون فى المنافى العربية والأوربية والأمريكية منذ أواسط السبعينيات، حين قرر **صدام حسين**

أن ينفرد بالسلطة انفراداً تاماً، فعصف هو وزبانيته بكل من قَدَّرَ فيه المعارضة ولو كانت هاجساً فى الضمير. إبتداء من حلفائه البعيدين إلى رفاقه الأقربين. ففر من جديد مَنْ استطاع الفرار من المثقفين العراقيين الذين شردهم من قبل طغاة آخرون تتابعوا على حكم العراق طوال الخمسينيات والستينيات، حتى انقلب عليهم **صدام حسين** وسار على دربهم طوال السبعينيات والثمانينات، وهو لا يزال ماثلاً فاعلاً حتى الآن.

ولقد سمعنا أول ما سمعنا بالشاعر **الجواهرى** وهو لاجىء فى مصر أوائل الخمسينيات، ثم وهو لاشىء فى سوريا بعد ذلك بقليل، حتى انفجرت الثورة فعاد عودة الأبطال الظافرين، ليستقر فى بغداد أعواماً قليلة تغير بعدها النظام واشتعلت الحرب الأهلية، فآثر **الجواهرى** حياة المنفى، حتى دُعِىَ فى أواخر الستينيات للعودة إلى بغداد فعاد، إلى أن صاح به الصائح من جديد: **انج سعد، فقد هلك سعيد!**

والجواهرى الآن فى الرابعة والتسعين من عمره على أقل تقدير. وربما كان فى السابعة والتسعين حسب أقوال أخرى. فلو صحت هذه لكان من واجبنا أن نستعد من الآن للاحتفال بعيد ميلاده المئوى فى حياته، كأنه قد حقق لنفسه الخلود بالجسد والروح معاً دون أن يُقَصر مع ذلك فى حقّ نفسه ، فقد عاش حياته ـ مد الله طويلاً فى عمره ـ ولا يزال بالطول والعرض، وإن قضى ثلث عمره منفياً!

ومايقال عن **الجواهرى** يقال عن **البياتى**. **فالبياتى** هو أشهر منفى فى تاريخ الشعر العربى كله منذ امرىء القيس حتى الآن. وقد ظل **البياتى** يتنقل منذ أواسط الخمسينيات بين دمشق، والقاهرة، وموسكو، وبيروت، وعمّان. حتى مدريد التى قضى فيها عدة سنوات يعمل فى المركز الثقافى العراقى، لم تكن هى أيضاً إلا منفى اختيارياً. باستطاعتنا أن نقول إن **البياتى** منذ كان فى الثامنة والعشرين من عمره فى منفى دائم!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لماذا إذن يداخلنا الشك فى نبأ إسقاط الجنسية عن هؤلاء الشعراء والأدباء، وسيرتُهم وسيرة زملائهم مع حكام العراق تجعل النبأ مقبولاً وتدفعنا لتصديقه دون تردد؟ ولقد أعفتنى الصحف ـ التى نشرت الخبر وعلقت عليه ـ من مؤونة إثباته، فعدت أتصل بصديقى العزيز أطلب منه أن يكتب لنا رأيه، فعاد يسألنى:

ـ هل وصلك نص المرسوم؟

سألته:

ـ أى مرسوم؟

قال:

ـ مرسوم إسقاط الجنسية عن هؤلاء الأدباء. فما دمت تريد أن أكتب رأياً موضوعياً، فلابد من قراءة نص المرسوم، لتعرف المادة القانونية التى تأسس عليها القرار، والأسباب التى دفعت لاتخاذه، ونتمكن من مناقشتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد ذكرت الصحف أن سبب إسقاط الجنسية هو مشاركة الأدباء الثلاثة فى مهرجان ثقافى تقيمه المملكة السعودية فى الربيع من كل عام. ونحن نعلم أن العلاقات بين العراقيين والسعوديين لا تزال منذ حرب الخليج متوترة، ولا يزال جيران العراق يطالبون حلفاءهم الغربيين بتأديبه، وإحكام الحصار حوله أملاً فى أن يثور العراقيون على رئيسهم ويخلعوه. لكن الذى حدث أن **صدام حسين** ما زال يقبض على السلطة حتى الآن بيدٍ من حديد، أما الذين أَضَرَّ بهم هذا الحصار الطويل وأنهكهم وأذلهم فهم المواطنون العراقيون الذين أصبحوا فى هذه المحنة سواء، لا فرق بين أغنيائهم وفقرائهم، ولا بين علمائهم وجهلائهم فيما يعانون من نقص الضروريات والانشغال بها عما يشغل غيرهم من العراقيين المقيمين فى الخارج.

وإذا كانت النتائج المادية للحصار هى التى تهم العراقيين الآن، فمن المنطقى أن يلقوا الجانب الأكبر من المسئولية على عاتق جيرانهم الذين يضيقون عليهم الخناق، وربما وجد **صدام حسين** من يتعاطف معه من الفئات العراقية المضطهدة، لأنه ما زال قادراً على تخويف جيرانه، فإذا كان المنفيون من المثقفين العراقيين يترددون على هؤلاء الجيران ويقبلون دعواتهم، فمن المنطقى أن يستغل ذلك **صدام حسين** للإيقاع بين العراقيين ومثقفيهم.

قلت لصديقى العاقل:

ـ ماذا تريد فى النهاية أن تقول؟

قال:

ـ من واجبنا فى كل حال أن نندد بقرار إسقاط الجنسية عن هؤلاء الشعراء الكبار، فالجنسية حق من حقوق الإنسان لا يقل جوهرية عن حقه فى الحياة، بل إن الإنسان لا يستطيع أن يمارس حقه فى الحياة إلا من خلال ممارسته لحقه فى الانتساب إلى وطن وجنسية، ومن واجبنا كذلك أن نتضامن مع هؤلاء الشعراء فى نضالهم لإنقاذ وطنهم من الطغيان والبؤس والتمزق، على أن يكونوا من الحصافة بحيث لا يُمكّنون أعداءهم من تشويه موقفهم والتشكيك فى نُبل مقاصدهم.

وفى اعتقادى أن هذا كلام معقول.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نار الآلهة

« إلى جمال حمدان »

نركضُ خلف نارك الخضراءْ

نصغي إلى رمادكَ الأخضر: يستحيلُ قبّةً

من الشذا، أو شفقاً من صلوات الماءْ

كيف انتَشرتَ في مرايا العشبِ؟

أيُّ غيمةٍ ريّانةٍ أنتَ؟

انطفأتَ ساطعاً:

رائحة الرماد عبقريةٌ

تحترقُ

سئمتَ من تاريخنا البطيءِ؟

أم سئمتنا؟

يا جرساً أسرعَ من رياحنا ينطلقُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيف انتشَرْتَ

فى مرايا الريح؟ كلُّ عشبةٍ

تُصغى إلى نيرانك الغضّةِ

كلّ عشبةٍ تهرب من رمادنا الخاملِ:

لا مجدٌ

ولا خطيئةْ

تركتنا لنارِنا البطيئةْ..

صنعاء

رسالة إلى الشعراء

مصطفى ناصف

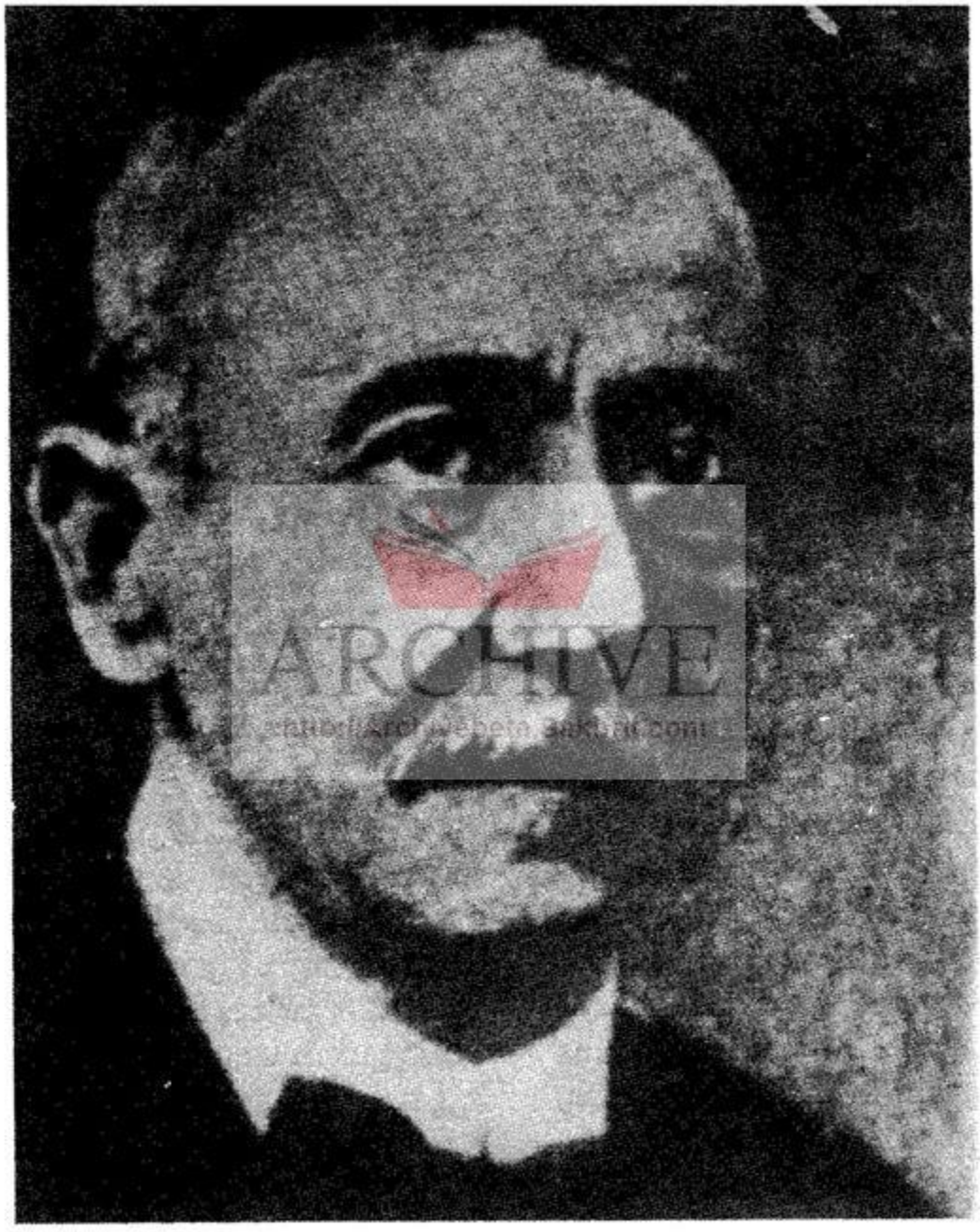
كان رواد النهضة الأدبية يتأملون كثيرا فى مغزى الاحتكاك بين العالم العربى وأوروبا. كان تطلعهم إلى الشعر جزءا من تفهم الصلة بين الشرق والغرب. عنى الرواد بالبحث فى آثار هذه الصلة ودوافعها وماتقلب عليها من أطوار . كان الأدب بعبارة أخرى هو التفتح على الآخرين ، واستئناف الصلة الخصبة المنتجة .

وكثيرا ما اقترنت حركة الأدب بحركة العلم اقترانا يلفت النظر إلى فكرة استقلال الأدب التى طغت على الساحة فى وقت متأخر. ربما كان هذا الاستقلال عائقاً يحول دون الاهتمام بنهضة كلية شاملة . النهضة الشاملة هى مرمى الأدب وهدفه . ولم يكن من المتوقع فى هذه الظروف أن ينفرد الأدب نفسه وأن يكون له سلطان يتفرد به . إنما سلطانه هو الإسهام فى بناء وعى قومى ، والوعى القومى تصنعه الريح التى هبت علينا من الماضى والحاضر . كان الرواد يفكرون فى تجديد شباب المجتمع . لم يكن الرواد دعاة الشعر وحده ، ولا كانوا عبادا للأدب من دون الثقافة العامة . كانوا ، على الأرجح ، خداما لفكرة الحيوية أو البعث.

وكان البعث فى مظهره الأساسى هو الحرية التى يوقد شعلتها الإحساس بالمسئولية . كانت المسئولية والفعالية والحرية هى الأقانيم التى تقيم النهضة والديمقراطية وتحرير الفرد ، وتفتح السبيل أمام الوعى بعد زوال معوقاته السياسية. . يجب ألا ننسى قط أن الأدب كان منظورا إليه فى سياق ثقافى واسع . كان هذا السياق هو الغاية فى معظم الأحيان.

يقول بعض الناس الآن إن الرواد لم يقرءوا الأدب قراءة دقيقة عميقة، يقولون لقد توزع نشاطهم ، وعنوا بحركة الفكر العامة أكثر من عنايتهم بالأدب . لم يكن الأدب عندهم خالصاً للأدب ، أو خالصاً لما نسميه القراءة . رب حق أريد به باطل . بعض المشتغلين بالأدب لا يتمتعون بذاكرة قوية ، ولا يحبون فكرة التاريخ ، ولا يحفلون بفكرة الوعى القومى ومشكلة التنوير وأبعادها . يحفلون بما نسميه النص وعبادته ، وتقليب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



أحمد شوقى

النظر فيه من هذا الوجه أو ذاك . ولكل جيل ما يشغله ، لكن من واجبنا أن ننظر فى هذا الفرق نظرة عادلة . لننظر إلى العواقب التى يمكن أن تنجم من إهمال الحياة الثقافية ومغزاها واتجاهها وعلاقاتها المتشعبة المتآزرة طورا والمتدابرة طورًا آخر . كيف نلوم روادا جعلوا همهم تمحيص العلاقة الثقافية بيننا وبين الغرب من ناحية وبيننا وبين تراثنا من ناحية ثانية. كيف نلومهم إذا حفزوا قومهم إلى ملاحظة العلاقة بين السلوك العملى السياسى والتأمل العقلى . كيف نلومهم إذا حذروا قومهم مغبة الانغلاق على النفس واجترار الماضى ، وعبادة الأسلاف ، والتنكر لحيوية الحاضر الذى ينبغى أن نشارك فى صناعته.

على هذا النحو كانت فكرة التبادل الثقافى تهيمن على عقول الرواد ، واختلط حلم البعث على الدوام برؤية الآخرين . كان الانبهار والحلم عائقين لا يمل الرواد من التنبيه إلى آثارهما وبواعثهما أيضاً .

يجب أن نرى الأدب فى إطاره الحقيقى الذى يغفله بعض الدارسين . إذا لم يكن الأدب مجرد حاشية فليس فى الوقت نفسه شاذا نافرا لا يعمل إلا لحسابه الخاص . يجب أن نذكر هذه الملاحظة القديمة . وأن تتسع صدورنا لإعادة النظر فى مغزى النهضة الأولى . يجب أن نتبصر فيما عنى الرواد من علاقة الأدب بالثقافة فى مجموعها . أليس هذا هو ما ينقصنا الآن . أليس العكوف الشديد على النص بمعزل عما سواه هو مظهر اعتزازنا أو مظهر ما يمتدحه قوم وما يرتاب فيه آخرون. وليس أدل على ما نقول من نبرة البهجة التى نلمسها عند الرواد إذا تحدثوا عن تغيير الوعى . وارتبط هذا التغيير بداهة بالصلة المنتجة والتفتح على آفاق ثانية . يجب أن نستعيد إلى أذهاننا الموقف العاطفى الذى عبر عنه الرواد كلما ذُكر الميلاد الجديد وكشف الشخصية.

لم يكن الأدب أو الشعر خالصا لنفسه ، كان جزءا من رسالة أوسع قد تسمى أحيانا باسم مثير هو تحريك النفوس . وما لنا ننسى ابتداع كلمة الثقافة نفسها، وإشارتها إلى الصقل والتهذيب ، وتصفية الطبع وتنقية الذوق. هذا المعجم الذى نراه فى كتابات الرواد . كانت الثقافة حركة حميمة إلى النفس لا تخلو من اضطراب أثير . تحريك النفس هو هم الرواد لا الفتنة العابدة لنص من النصوص . ومن الممكن أن تنشأ عادات خاصة تلائم هذه الفتنة ، ولكنها عادات لن تكون عاقبتها القريبة هذا التأثير الذى يسمونه ، كما سمعنا ، تنشيط النفس ، وحرصها على أن تجرب وتتطلع . لم تكن هذه النفس، على خلاف ما يزعم بعض الناس ، فردية منطوية ، فقد هوجم الانطواء فى كل مظاهره كما رأيت ، واقترنت حركة النفس بالتأمل الشخصى ، واقترن النضج بملاحظة العقبات. وفى هذا الجو الفريد نظر إلى التثقيف فى ضوء البطولة، وحاول الرواد ترسيخ العلاقة بين المثقف والبطل.

لكننا ننسى الكثير . نجيد الانسلاخ من الآباء ، وربما يأخذنا الغرور ، فنسبغ فضلا عميما على أنفسنا ، ولا نمل من ذكر ما استدركنا على هؤلاء الآباء . لا نمل من الانفصال المر. ومهما يكن فقد أنسينا أن صلة الرواد كانت متميزة من صلتنا نحن الآن . نحن الآن نميل إلى ما يسمونه النقد الأدبى الضيق . وهم أكثر ميلا إلى النقد الثقافى . الأدب أحد صناع الثقافة . الأدب جزء من مجموع حمى الفكر والقلب والعاطفة التى يذكرها الدكتور محمد حسين هيكل فى حنان [1] . الأدب عند الرواد يتميز ، ولكنه لا ينفصل عن مجموع ما يصنعه الأطباء والمهندسون والصناع والقادة. كان الأدب مفتوحا لا نظاما مغلقا. يتمتع الأدب بحريته حقا ، ولكنها ليست حرية الفوضى والفضاء والفيض . تلك الكلمات التى تذكر كثيرا فى الشعر المعاصر . حرية الأدب هى حرية التماسك والمشاركة والتخلى عن جوانب شخصية ضيقة من أجل جوانب ثانية أجل . الأدب - عند الرواد - يصنع الذين لا يحترفون ولا ينتمون انتماء مباشرا إلى الثقافة الأدبية.

الأدب جزء من حساسية كبرى ، حساسية كشف ظلمات طويلة المدى . لذلك تتبعوا ما طرأ على النفس العربية من عوائق ، ووقفوا عند تقلباتها وصراعها مع الحرية والفعالية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيف كان النور أولاً لمعا ضئيلة ، وكيف نما فى إصرار مهما يصادف من العثرات . شغل الرواد الأدباء بحياة المجموع ، ومضيه إلى الأمام آنا وإلى الخلف آنا . هكذا لم يكن يفهم النص الأدبى فهما ضيقا يجعله منافسا خصيما تحكمه قوانين خاصة لا تعبأ بغيرها من القوانين . ما كان هذا ليخطر لقوم تخصصوا فى علم الاجتماع والقانون والنظم السياسية والرياضة ، وعنوا ، من خلال الاهتمام الرحيب ، «بالفقه» وتجدده وحياته وصلته بالمجتمع.

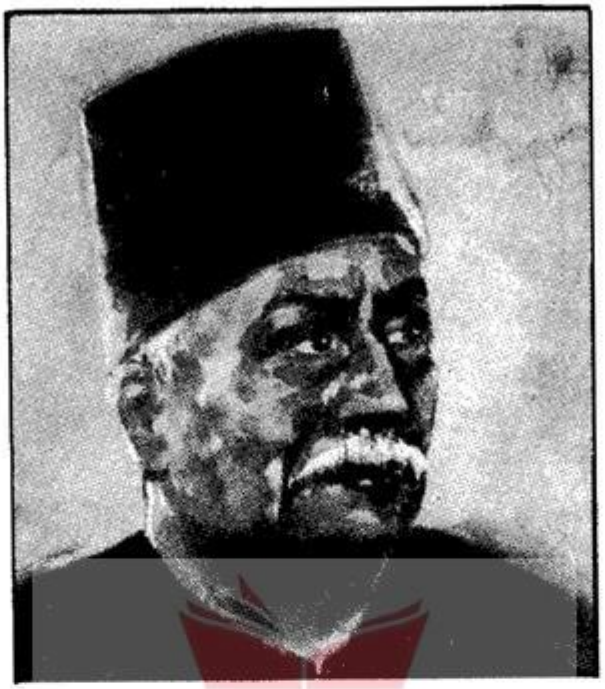
طه حسين

لقد قلت من قبل إن حركة الأدب كثيرا ما عطفت على حركة العلم ، والآن أقول إن حركة الشعر المتميزة قد تداعت فى ذهن الدكتور هيكل مع حركة الفقه الإسلامى [٢] ، فإذا عرض الدكتور هيكل لما يسميه الظلمات التى عاشت فيها الثقافة العربية زمنا لم تفته الإشارة إلى ما أصاب علماء الفقه الذين كنا نفخر بهم . فتر نشاطهم وفسد نتاجهم . كل هذا مغزاه واضح . لا يستطيع امرؤ يعنى بالشعر والأدب أن ينزوى على نفسه ، ولا يستطيع أيضا أن يجعل الأدب تابعا ضئيلا . أكبر الظن أن الرواد تصوروا نوعا من الجدل بين الأدب وغيره من الوان الثقافة . لنحذر الغلو، فالرواد لاحظوا حياة الأدب الخاصة ، وهم قد عنوا بالأدب أكثر من عنايتهم بغيره. الرواد هم الذين أعادوا كشف الأدب من حيث هو فعالية لا تشتبه بغيرها ، وهم الذين حاولوا تصور إطار ثقافى من هذا المنطلق نفسه . وبعبارة أخرى كان واضحا فى أذهانهم مغبة الفصل بين الأدب وثقافة المجتمع.

لا أحد الآن يذكر فى مقام الحديث عن الأدب حياة الفقه الإسلامى . لقد انفصل فى عقولنا هذا الفقه كما انفصل الأدب . إن العناية بمجموع الثقافة وطابعها العربى الإسلامى المستنير كانت تحرك عقول الرواد من الداخل . وكان من حق الفقه المزدهر أن يتطلع ، إلى حد ما ، إلى بعض مايصنعه الأدباء . هناك قوم يتصورون أن الرواد وقعوا فى هوة الدراسة التاريخية للأدب . هذا سرف مبين ، عناهم أن يتطلعوا إلى إشعاع الأدب ومكانه ، وعناهم أيضاً التطلع إلى النسيج الحيوى لثقافة الأمة . إذا نافس الأدب غيره من ألوان الثقافة فإنه أيضاً قد يضحى بشىء من نفسه لخدمة نظام أوسع . كان المحرك الأساسى للنظر إلى الأدب هو الوجه الثقافى النامى للمجتمع ، لا تستطيع الملاحظة الأدبية إنشاء أو شرحا أن تتباهى - دائما - بالانغلاق والعلو.

والأمر بعد هذا يسير ، فقد كان ما يوصف به الشعر يشبه من بعض الوجوه ما توصف به الثقافة كلها . فإذا أردت أن تصف الشعر قلت إنه ناضج قوى . نحن نسعى جميعا إلى أن نفكر تفكيرا أكثر نضجا وقوة . قد يروعنا أحيانا سجع لطيف متمكن ، وقد نتأمل فيه تأمل مقدر عطوف ، ولكن هذا لا يحول دون ملاحظة حركة الثقافة العصرية ومطلبها ، وبعبارة أخري يلذلنا أن نخرج في لحظة ما من قبضة المطالب العامة التماسا لشىء من الشذوذ والتفرد ، ولكن الإعجاب بالتفرد صناعة الهواة ، والنضج المعترف به موصول بأهداف المجتمع ، ومستقبله ، وعثراته ، ولحظات حرجه.

كان الحرج دافعا يجب تذكره إذا تحدث الرواد عن النضج . لا شك ارتبط الأدب بفكرة التغيير نحو الأفضل . إن الذين يعبدون الشذوذ أو التفرد قل أن يفكروا فى مصير المجتمع الذى أرق الرواد . كانت رداءة الشعر قرينة التأخر أو الكسل العقلى . التخلف عن تذوق الأدب لا يكاد ينفصل عن أى تخلف آخر فى حركة الفكر.



حافظ إبراهيم

كانت الثقافة مجموعا مترابط الأجزاء يؤثر بعضه فى بعض . وكانت التجربة الحية بحيث لا تعرف دون إطار أو نظام . وكان البحث عن المستقبل عملا صعبا مطلوبا ينطوى على ضروب من النشاط ربما لا تظهر على السطح . قل إن استقلال الأدب لم يكن كل شىء . كان مقدمة وحافزا لحركة جياشة أعمق يسهم فيها صناع الأدب وشراحه . ولكن نقاد الأدب الآن يتعففون مع الأسف عن أشياء كثيرة . يريدون ما يسمونه نقدا نقيا مطهرا من الشوائب ، والعوالق ، والعدوان المستتر .إننا بحاجة إلى أن نفهم فهما أفضل ما نصنعه . الا يمكن أن تكون رسالة الرواد تبصرة وعظة من بعض الوجوه.

فى هذا النطاق كان من الطبيعى أن يذكر الدكتور **هيكل** فى مقام الحديث عن شعر **شوقى** الصلة بالغرب ومدافعة التخلف الموروث عن المماليك ، واستبدادهم . كان يحرص على ذكر بواعث القلق الأساسية ، وكان القلق السياسى مقدمة قلق أكبر أو محركا له . كانت كلمة الاستبداد حساسة لأنها تذكر بغوائل الفكر . كان من الواجب تمحيص روافد الحركة الثقافية على اختلافها ، كان ملحوظا أمر الصلة بين النظر والعمل ، بين التجربة والنظام ، بين البطولة الفردية وخدمة الجماعة ، بين حياة اللغة والتبصرة باحتياجات المجتمع، بين المقومات الأصلية ورياح التغيير . كان هذا كله أرب قوم نذروا أنفسهم لأهداف لا تتحقق فى جيل واحد ، ولا تنجو بحال من اللبس والاستدراك . ولو كان الرواد يشغلهم - فحسب - النص الفاتن المفرد لأعجب بهم قوم غير قليلين ، لكن الرواد كانوا أمناء لحركة التاريخ . كانوا صناع حياة تؤثر فيها اللغة والأدب ، ولكن صنع الحياة وصنع اللغة أمران يتمايزان . إن اللغة حين تلفت إلى نفسها تكاد تقوم بوظيفة من وظائف الإعلاء التى يحتاج إليها المجتمع .

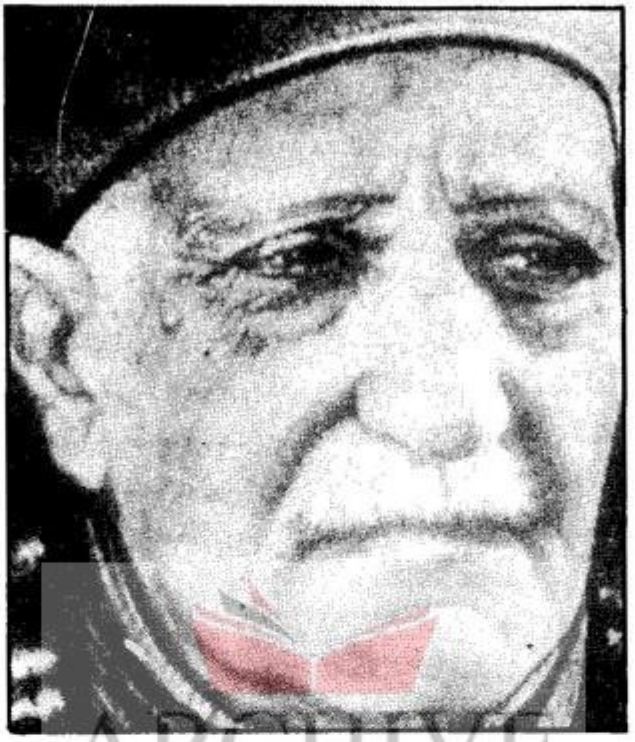
إن باحثين غير قليلين يزعمون أن الرواد خلطوا بين النص والتاريخ . أحب أن أقول : «من ذكاء المرء أن يقدر ذكاء الآخرين» . والقضية واضحة ، فقد كان الرواد مبدعين لا ناشرين يقتاتون من النقد والكلام عن الأدب . كان الدكتور **هيكل** دارسا متخصصا فى القانون . القانون يصدر عن حاجة المجتمع ، وينظم هذه الحاجة . لكن القانون «لا يساوى» حركة المجتمع إن أعجبتك هذه العبارة . وقل مثل هذا فى الشعر . يرى الدكتور **هيكل** أن **شوقى** ينفعل باعتبارات اجتماعية ، ودينية ، وسياسية ، ولكنه يقول قولا لا شائبة فيه من الغموض إن الشعر ينظم هذه الاعتبارات أو يهذبها . كيف تم هذا التهذيب . هذا ما عنى الدكتور **هيكل** .

إن الذين يعنيهم أمر اللغة الان لا يفكرون فى قراءة الرواد، ، ولا يتصورون الحاجة إلى تفهم اللغة بطريقة أخرى.

كـــان من المهم عند الرواد أن يكون الشعر إشباعا لحاسة الانتماء . حقا إن الشعر ينطوى أولا على الولاء للغة ، لكن هذا الولاء يهز بالضرورة ولاء لشىء من خلال اللغة . الولاء للغة ينبع - عند الرواد - من حاسة قومية . لا يقولن أحد : إننا إذن نوشك أن نقع فى الدعاية ، وإلا سمينا كل ولاء نبيل دعاية . اللغة نشاط خاص . لا يجادل فى ذلك الرواد الذين هم شعراء أو كتاب مبدعون . ولكن اللغة ، كأى نشاط آخر ، يفضل بعضه بعضا . كيف نقضى فى أمر اللغة بمعزل عن معيار ثقافى . لا شك كانت اللغة بؤرة تصهر منازع الرؤية وكانت العاطفة الناضجة مظهر تلاقى هذه التيارات وتفاعلها.

كان اهتمام الرواد إذن بما يسمونه الخطاب . والعاطفة نحو اللغة لا تنفصل عن حركة الثقافة ، وتوضيح الرؤية ، وكشف بعض معالم الطريق . لذلك لم يتحرج الدكتور **هيكل** من أن يقول إن اللغة تخدم الانتماء وتوجهه. وقضية الانتماء قضية مركبة تتصل اللغة لا محالة بأخوة الإيمان والحكمة . انظر كيف تتفاعل هذه العناصر . كيف يتصور **شـــوقى** الانتماء إلى اللغة فى ضوء الحكمة ، كيف يوفق الشاعر بين الإيمان والانتماء القومى الوطنى . وبعبارة أخرى كيف يؤلف **شوقى** بين محبة اللغة وتجاوزها.

ربما لاحظ الدكتور **هيكل** أن **شوقى** كان محافظا من ناحية مجددا من ناحية فإذا مضيت فى تأويل هذه العبارة وجدت الدكتور **هيكل** يتصور **شوقى** شاعرا حرا . كانت الحرية آية الآيات فى وصف اللغة والإبداع . كان **شـــوقى** يفرغ لامال الناس ، ويفرغ أنا لشىء من السخرية والتسامح .



عباس محمود العقاد

وفى وسط الاهتمام الجماعى بقضية النمو الشائكة يلتمس الشعر لحظات من التخفف (٣).

انظر إلى تلمس «الحرية» فى وصف شعر رمى بما لا يليق . الحرية مطلب الشاعر فى عصر الانتقال القلق . بعض الحرية مجون أو ثغرة وبعض الحرية تشييد بناء وإضافة . ولا يمكن أن نحتفل بالثقافة بمعزل عن الحرية ، فالإبداع فيما يقولون درجة أعلى من الحرية . لكن الحرية فى شعر **شوقى** أكبر من العظمة والوصية، والترديد الخالى من البصيرة الشخصية.

اقرأ مقدمة الدكتور **هيكل** فى أناة ، فستراه لا يضن على **شوقى** بالإسهام فى صناعة النهضة . من البديهى أن يختلف إسهام الشاعر والناشر والناقد . ولكن الدكتور **هيكل** واضح كل الوضوح إذ يقول إنك لا تشعر بضعف نفسانى عند الشاعر دفع به إلى لبوس روح غير روحه . وبعبارة أخرى كان **شـــوقى** منتصرا لا مقهورا ، كان لا يعكس شيئا بطريقة بائسة، كان يصنع الحرية صنعا لا يسيطر عليه البؤس أو التوزع المغلوب . كان شوقى يزرع الثقة والتفاؤل اللذين يؤلفان جوهر الإحساس بالنمو والحرية.

وقصة الحرية لها أطراف كثيرة . الحرية كلمة تتعاورها استعمالات متدافعة فى مجتمع متقلب . قصة شعر **شـــوقى** هى قصة مجتمع يشعر أنا أنه يملك نفسه ، ويشعر أنا أنه لا يملكها ، ليست الحرية بمعزل عن الشعور بالصعب المرهق . وكل شعور من هذا القبيل يحتاج إلى بعض الترويح والمتعة والتوق إلى الأمن . كيف يمكن أن يبرأ الاهتمام باللغة من هذا كله ، وكيف تم التأليف بين هذه العناصر المتباينة.

إن الحرية ليست نزوة فرد ، ولكنها جهد جماعة تتعثر وتقفز فوق العثرات . ليس للتاريخ معنى بمعزل عن حرية الإبداع والتجاوز . هذا ما وعاه الدكتور **هيكل** ، وقرأه فى شعر **شوقى** . التاريخ جدل مستمر بين الذرى والسفوح ، بين الذلة والهمة ، بين الثقة والأسف ، وفى أثناء هذا الجدل يسرى روح متدفق . اقرأ **هيكل** فى غير تعال . يقول ضمنا إن **شوقى** يجعل الحرية قيثارة آلهة ذلك الزمان البعيد يدفع إليها كل جيل حظا ، فتتغنى وتشدو بأهازيج النصر مرة وشجو الألم مرة.

وقد استوقفنا الدكتور **هيكل** فى حاشية صغيرة عند بعض الأبيات ، لايقدم عليها تعليقا ، بل يتركها لك تستوحى منها ما تشاء حرصا منه على أن تمارس أنت أيضا حظك من الحرية:

قل لبان بنى فشاد فقالى

لم يجز مصر فى الزمان بناء

أجفل الجن عن عزائم فرعو

ن ودانت لبأسها الآناء

زعموا أنها دعائم شيدت

بيد البغى ملؤها ظلماء

ان يكن غير ماأتوه فخار

فأنا منك يا فخار براء

هذا الشعر معرض لسوء الفهم . كثير من الناس لا يكاد يجد من نفسه قوة تمكنه من التأمل . كثير من الناس لا يكاد يكلف نفسه عناء التغنى بهذه الأبيات بطريقة تخلصها من العادات المتحكمة ، والقضايا المبهمة ، وما يسمونه الخطابة الجافية . كثير من الناس لا يكلف نفسه عناء العثور علي هذا الجدل بين شىء من البؤس الكامن والقوه الصاعدة المتماسكة التى تسعى إلى استخلاص نفسها . كثير من الناس يتجاهلون أن **فرعون** هنا يسعى إلى استنقاذ شعوره بالحرية، أو يتجاهلون أن تدين **فرعون** نفسه لا يمكن أن يستوعب بمعزل عن المجاهدة نحو هذه الحرية. كثير من الناس لا يريدون أن يربطوا بين كلمات البناء والعزائم والفخار من ناحية وكلمة الحرية التى تعد بمثابة القاع تمتح منه هذه الكلمات جميعا . كثير من الناس لا يكادون يربطون بوجه خاص بين كلمة الفخار وكلمة الحرية . قل إن كثيرا من الناس لا يتعمقون كلمة الفخار . لقد أرهقنا هذه الكلمة إرهاقا شديدا ، وحملناها بعض ما ننوء به من سرف الاعتداد بالنفس والهرب والصراخ الذى لا يبالى ، وما إن تتأمل هذا التدفق رغم الشعور بالعقبات حتى ينبثق فى قلبك وهج الشعور بالحرية . لماذا عنى الشعر بكلمة الجن والعزائم . ألم تكن العزائم فى بعض الشعر هى البحث عن الحرية بطريقة أقرب إلى الحدس الرائع . قليل من الناس من يتصور أن علم **شوقى** باللغة كان أصح من علمهم . إننى أنصح لبعض القراء أن يأخذوا بهذه الملاحظة الافتراضية ، أن يشكوا فى مقدار ما يعلمون من شئون الكلمات . وما أبرئ نفسى.

هل لاحظت أن **فرعون** فى هذه الأبيات مندفع متدفق يغالب الزمن ويسابقه . هل لاحظت أن **فرعون** يجادل قوى تتدخل فى حريته ، هل لاحظت أن **فرعون** يسعى إلى تحقيق نصر روحى . هل لاحظت بشىء من الكرم أن الفخار هو هذا النصر.

كان **شوقى** يدرك أن الشاعر يجدد الإحساس بالماضى . ولن يجدده إلا إذا كان عميق الشعور به . إذا كان الماضى عميقا فإن الحاضر هو سطح هذا العمق أو وجهه الظاهر للعيون.

لكن قوما يتفهمون كلمة محافظ تفهما لا يعطى مكانا لهذا التركيب أو الجدل بين الماضى والحاضر . هناك قوم يظنون أن **شوقى** موزع أو منقسم بدلا من أن يظنوا أن **شوقى** يخاطب الحاضر والماضى معا . المسألة أن **شوقى** كان يعيد تركيب العلاقة بين الدنيوى والأخروى، بين الحياة الدنيا وسماوات الخلد . كان **شوقى** ماخوذا بهذا الهم الذى يشغل النفس العربية منذ القدم حين تريد أن تصمد فى وجه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأعاصير . إن فكرة الخلد تعصم كثيرا من العواطف من النزق . كل عاطفة تريد لنفسها حظا من النضج تتسامى إلى فكرة الخلد لأنها تحمى نفسها من الولع المستمر بالعوارض والمتغيرات . كان **شوقى** يدرك أقسى امتحان يواجه النفس العربية فى عصر الثقافة الحديثة . كان يدرك أن وجودنا أو حريتنا غائرة فى القداسة والمهابة والعراقة . وأن الحوادث من أجل ذلك لا تزعزعنا ولا تعصف بنا . كان يتطلع إلى معنى البقاء والثبات ليواجه التغير أو العصف . ولم يكن **شوقى** يزعم لنفسه وللقراء أنه ثبت للتغير وشدانده دائماً.

لكن قوما يولعون بقضايا سريعة لا يكادون يتمهلون . زعموا أن الحوادث العارضة شغلت شعر **شوقى** . زعموا أنهم أصح إدراكا للفرق بين العرضى والجوهرى . هذا جور ينشأ من القراءة المتعالية التى تحطم الذاكرة ، والتقدير ، والتواصل، والثبات جميعا . وقد حاولت أن أبين بطرق مختلفة أن **شوقى** عناه أمر ثقافتنا . عناه أمر العلاقة بين العاطفة القومية والدينية ، عناه أمر اللغة فى عراقتها وحداثتها . عناه تصور العلاقة بين الماضى العميق فى النفوس والحاضر المضطرب على سطح النفوس . ما من شك فى أن **شوقى** تأمل فى هذه الصلات المضطربة تأملا لم يكد يفرغ له الدارسون بطريقة بريئة من مصطلحات موهمة مثل المحافظة والتقليد والمعارضة . لقد سبقت الملاحظات أو المصطلحات العامة ، وأخذت تشوه عقولنا ، أو تسيرها فى طريق خاص . أى أننا لا نكاد نفطن إلى الاصطلاحات تقوم غالبا على الاتهام.

إننا لا نقيم لشوقى صرحا من الدفاع الخيالى ، لا ننزهه ولا ننزه أنفسنا ، وليس من هم القراءة الرشيدة الاتهام والدفاع . همنا أن نتبين الصعب من أمر وجودنا كما يتجلى فى شعر **شوقى** . لا يمنعنا مانع من أن نبحث عن صدى الصعوبة التى تواجهنا فى تمثل تعرج وجودنا وحيرته . لكن قوما لا يريدون أن ينسبوا هذا الشرف الأليم إلى **شوقى** ، يقولون إن **شوقى** شاعر المناسبات . والمناسبات مصطلح آخر ردىء لا نكاد نفطن إلى ردائته . ولكنه تغلغل فى عقولنا فعجزنا أن نقرأ شيئا ثمينا .

ويظهر أن مصطلح المناسبات لم يعبث بعقول بعض الرواد. . ربما كان الدكتور **هيكل** أكثر هدوءا وموضوعية من الدكتور **طه** والأستاذ **العقاد** . انظر إلى هذه العبارات الرائعة : على أن التأثر بالحوادث فى بعض الشئون التى لا يستقر للناس فيها عادة رأى قبل أن يصدر التاريخ عليها حكما خاليا من الغرض لا يؤثر بشىء فى روعة القصائد التى قيلت فيها ، وهو بعد لا يشغل من هذه القصائد إلا حيزا ضيقا، فإن **شوقى** لا يزيد فى القصائد التى تقال لمناسبة حادث من الحوادث على أن يشير لهذا الحادث بأبيات خلال القصيدة وفى آخرها . فأما أكثر أبيات القصيدة فحكم غوال أو وصف رائع أو ما سوى ذلك مما يلذ عقل **شوقى** أو خياله أن يفكر فيه أو يلهو به .

فى هذه الفقرة يقول الدكتور **هيكل** ليس من العدل أن يقال إن شوقى ضيع شعره فيما نسميه المناسبات[٤] . المناسبة لا تعدو أن تكون عنوانا . والعنوان لا يصور نشاط القصيدة . العنوان أو المناسبة تغرى القارئ المتعجل بأن يقرأ القصيدة . فإذا قرأها عدل عن المناسبة ، ونسيها نسيانا يوشك أن يكون تاما . لقد علم **شوقى** الجمهور ألا ينساق وراء الاعتبارات الصحفية ، والتغيرات اليومية ، والأحكام العاجلة . علمه أن يكبر على المناسبة ، علمه أن تيار التغير يجب أن يدافع ، علمه شيئا غير قليل من القصد ، والأناة ، والتعمق، ومجاوزة السطح البراق . علمه ألا يضيع شخصيته فى «خبر». علمه الفرق بين الخبر والثقافة . علمه أن يكون شاعرا باطنه خير من ظاهره . علمه التماسك والمقاومة ، والبحث عن العناصر الثابته التى يسهو عنها القراء فى زحام المتغيرات التى تأخذ بالعقول . علم **شوقى** القارئ أن يكبر على محنة عابرة ونصر عابر أيضاً . علمه ألا يثق فى وسائل العصر الكثيرة التى تعمد إلى تشويه الشخصية والانسياق وراء التأثير العنيف . كان **شوقى** إذن معلما . وكان مظهر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصيدة الخارجى أداة تجاوز أعمق . ولكن كلمة المناسبة ما إن تستعمل على أيدى بعض الثقات حتى تكتسب وقارا . وكل كلمة تدافع عن نفسها . وليس العيب عيب الكلمة . العيب على الأرجح عيب استعمالها فى وجه دون وجه . المناسبة كلمة يراد بها التعبير عن علاقة بين القصيدة وحادث ما . ولكن الكلمة غير مسئولة عن تسوية القراء بين القصيدة من جهة وظرف خارجى من جهة ثانية . والعجيب أن الشعراء لا يسوون بين الشعر وأى شىء آخر ، فما بال القراء لا يتعففون عما يتعفف عنه الشاعر . مالنا لا نذكر أن الشعر يضع المناسبة موضع التساؤل والاتهام . ما بالنا لا نرى الكلمة تجعل ظرفا خارجيا مبتدأ تفكير لا خلاصة تفكير.

وبقيت أمامنا ملاحظة الدكتور **هيكل** موحية : تبين للدكتور **هيكل** أن الحكمة فى قصيدة **شوقى** توشك أن تكون مقوما أساسيا . من الواضح أن الحكمة مظهر الجانب الثابت الباقى يواجه الجانب الثانى المتغير الزائل . كان الصوت الباطنى لشعر **شوقى**: اثبتوا للتطور . كونوا كبارا على كل أزمة طارئة . تذكروا أنكم أبناء شعب عريق . تذكروا وسط سحر التجربة المتغيرة رجاحة الذهن ، ومبدأ القانون ، وذلك الأسى الباسم الصبور الذى يدور حوله كثير من ملاحظات **شوقى** . من خلال الحكمة تندمج النفس العربية فى قانون أعلى ، وتشعر بحاجتها إلى الغناء لروعة هذا الاندماج . كان **شوقى** دائم التطلع إلى فكرة الجوهر الثمين القابع فى النفس العربية ، الساخر من الحادث والمتغير.

من خلال الحكمة خاطب الشاعر من بعيد فكرة «الخلد» والقانون الإلهى ، والقدر الذى نسبح فى فلكه أحرارا مبتهجين . الراجح أن **شوقى** لم يتجاهل قط فكرة الحرية . لكن حرية الإنسان جزء من حرية أوسع نسميها بأسماء مختلفة . كان **شوقى** يسائل مكونات عقولنا ويطرحها من جديد . لم يكن يتحرج من الحكمة على نحو ما وجدنا عند شعراء كثيرين من بعد . كان التحرج من الحكمة استخزاء من طبائعنا ، وتنكرا لصوت قديم يأتينا وسط رياح التغير والمحن والبلبلة.

الراجح أن **شوقى** كان يدرك فى عصر البحث عن الحرية ما تتعرض له جماعات متوثبة من بعض التنكر لفكرة النظام لأنها مشغولة بممارسة تجربة بعد تجربة . تجد فى التغير آية يقظة ، وآية انتماء إلى العصر . لكن شوقى فيما يبدو لم يكن يشارك فى الاستخزاء من عمق دفين.

كان **شوقى** يجادل فى شعره بعض الاتجاهات جدلا مباشراً أحياناً وجدلاً غير مباشر أحيانا أخرى . كان **شوقى** يعى بوضوح أن الحرية استثارة للإنجاز ، وتعبير عن فحواه ، وهنا يتساءل عن هذه الحرية ما مغزاها . لقد سمى **شوقى** هذا المغزى باسم لا يترك صدى كبيرا فى عقول كثير من القراء الآن . سماه باسم «الأخلاق». وقد ظل لفظ الأخلاق فى شعر **شوقى** محتاجا إلى استقصاء متغيراته أو متابعتها . رأى **شوقى** أن حاجة المجتمع إلى المشاركة فى الثقافة الحديثة والأخذ بمناهجها . ولكن ما روح الثقافة؟ ، أليست روحا أخلاقية من الطراز الأول . إن قوما كثيرين يقرءون شعر **شوقى** بقلوب قاسية لا يسألون عن الرباط بين الدعوة إلى الثقافة وإحياء كلمة الأخلاق. وإذا كانت الحساسية الخلقية جزءا من ميراث الشاعريةعندنا فإنها أيضا جزء من تقاليد الثقافة المرجوة . الناس يتجادلون كثيرا فى الوسائل ، ويتجاهلون الغايات . لا أشك فى أن كلمة الأخلاق تعنى النصر المعنوى الإنسانى الذى يتحقق من خلال الثقافة والحضارة . كانت كلمة الأخلاق تعنى فى مجموع تراث **شوقى** قوة الروح ، تعنى التدفق والحكمة.

هكذا تتداخل الكلمتان ، وتلقى إحداهما الضوء على الثانية . كان **شوقى** مشغولا ببناء إنسان يصعد بوسائله الموروثة المتطورة التى تسمى «الحكمة» . كانت كلمة الحكمة ، وكلمة الأخلاق خلاصة موقف يراد به مواجهة ما ليس إنسانيا، يراد به إحياء علاقة وثيقة بين المادى والروحى . هذه العلاقة التى تنبع من غور الشخصية . لقد جعل **شوقى** التأمل فى الشخصية العربية شغله ، ورأى من واجبه إحياء أبعاد الانتماء . إن الشعوب فى حاجة إلى التذكر . هذا ما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعاه **شوقى** . صور **شوقى** أروع تصوير انتماء العربى إلى وطنه الخاص من ناحية ومكة مسقط رأس النبى صلى الله عليه وسلم ، ومقام إبراهيم كعبة المسلمين . مكة فى بلاد العرب ، والنبى عربى ، والقرآن عربى . ومن خلال العروبة أو العربية عبر القرآن الكريم ، لكل واحد منا قبلتان . إحداهما وطنه الخاص والثانية مكة . ولا تنازع بينهما . سوف يخسر الإنسان روحه إذا فقد الانتماء . لماذا يصر بعض الناس على أن يتصوروا التقدم ضياعا يفقد الإحساس بالأصول . هذا هو السؤال الذى طرحه علينا **شوقى** . صوت **شوقى** واضح كل الوضوح . لا يستطيع شاعر أن ينسى أن عرب الجزيرة مصدر اللغة العربية ، وعلى رجل منهم هبط الوحى ، وبينهم قام صاحب الشريعة . لم يكن **شوقى** يوما خادما للتعصب والإقليمية الضيقة .

هذا هو الجمع بين موقف شاعر من اللغة وموقفه من أهلها. لكن اللغة تنبعث على الدوام ، لا تبلى جدتها ولا يهون وقعها فى كل نفس ذات حظ من الحكمة والتماسك . لابد لشوقى أن يفيض على الكلمات التى امتدت حياتها قرونا روحا خاصة تكفل نضارتها ، وتشيع فيها أيضا نوعا من الحداثة . لقد اتسعت الكلمات عند **شوقى** لما لم تكن تتسع له من قبل من المعانى والأخيلة والصور فى قول لدكتور **هيكل**(٥). واجه **شوقى** بطريقة فذة النسيان وفقد الذاكرة اللغوية . **شوقى** يجعل ما نسميه المناسبات أداة تذكير القراء بحياة اللغة وتجددها . ولا سبيل إلى ذلك إلا أن تكسب الكلمات التى ظننا أنها انفقت معظم طاقاتها قوة جديدة . قوة اللغة عند **شوقى** تعنى أن تكون قديمة وحديثة . لا حياة للغة إذا مضينا فى حذف جانب بعد جانب من نشاطها . هذا هو العجز عن التماسك والاستيعاب والخضوع المقهور لكل تغيير.

لقد انتقد **شوقى** كثيرا. ولكن ليس من السهل أن نمارى فى امتلاك **شوقى** للغة امتلاكا يعز على كثيرين الآن تصوره. ليس من السهل أن ننسى أن حب العربية زكا فى قلب العالم العربى بفضل **شوقى** على الخصوص. لقد اكسب **شوقى** القارئ العربى المبهور الشعور بالثقة، فما ينبغى له أن يخجل، وهذه لغته العريقة حية تختال أو تزهو. من خلال لغة خاصة عامة، سهلة صعبة تملك القارئ ويملكها، استطاع **شوقى** أن يرفع العربى فوق الصعوبات، وأن يجعله فى ومضة لا شعورية بطلا يحتاج فحسب إلى أن ينفض بعض الغبار.

اجتمع العالم العربى حول **شوقى** بأكثر مما اجتمع حول زعيم من زعماء السياسة. فرق الزعماء العالم العربى، فرقهم النقاش الذى يتجافى عن روح اللغة. اجتمع العالم العربى، فيما يقال بحق، مرة فى حياته الحديثة حول شعر **شوقى**. ولكننا لا نعطى لظاهرة الإعجاب الجماعى ما تستحق من توقف.

أريد بعد ذلك أن أقف عند أبيات قليلة لأدحض فرية المناسبات، وأؤكد الحاجة إلى أن يقرأ **شوقى** قراءات أكثر استيعابا لفكرة التصدى والمقاومة التى ينضح بها شعر **شوقى**. وعسى ألا نحب شعرا على حساب شعر.

ارفعى الستر وهيى بالحجبين

وأرينا فلق الصبح المبين

وقفى الموكب فينا ساعة

نقتبس من نور أم المحسنين

واتركى فضل زمانيه لنا

نتناوب نحن والروح الأمين

قد سقينا بمحياك الحيا

ولقينا حول يمناك اليمين

سوف يفقد هذا الشعر خطابه العميق إذا أعدنا قصة العناوين أو المناسبات، وقلنا إن **شوقى** يتحدث عن عودة «أم المحسنين» إلى القاهرة بعد غيبة طويلة فى تركيا. لا علاقة لهذا الشعر فيما أزعم بتركيا والقاهرة وأم المحسنين. هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعر تجاوز «المناسبة»، وألقاها جانبا من حيث لا نشعر. لقد استحال الشعر إلى مناجاة روح عظيم خطر لها أن تهبط على أوليائها وشيعتها ساعة لعلهم يقبسون من نور قدسي طالت غيبته عنهم وطال شوقهم إليه. وقد تهدج التابعون في فرح ترتفع به أرواحهم درجات، وينسون ما كانوا فيه من شئون الأرض والصراع. عسى أن يأخذوا الزاد الذي يعينهم على مواجهة كل متغير زائل خئون. أليس هذا الشعر إسهاما أي إسهام في نهضة الروح والقلب والضمير.

ليس هناك شعر محافظ وشعر مجدد. إنهما كلمتان تلائمان مجالا آخر من الملاحظات التي ينسخ بعضها بعضا، ويحل بعضها محل بعض. لكن الشعر لا يلغي الشعر، فلماذا نصر على استعمال كلمات مضللة. كثير من الشعر يمكن أن يكون جدلا بين عناصر على نحو ما ترى في كلمات سابقة. تجادل الوثبة الروحية خطى العقل البطيئة. تذكرنا الأبيات بعد قليل من الجهد أن خطى العقل البطيئة لا يمكن أن تستغني بنفسها. يكاد شعر **شوقي** أن يتهمنا في مقدار ما نعي من شئون النهضة.

أولى بنا أن نقول هناك قراءة جيدة للشعر وقراءة كارهة مترفعة. لكن استعمال كلمة محافظ قد يعني أن بعض الشعر يمكن أن يقرأ مرة واحدة ثم يطوى. كل هذا غلو. وقد أدت بعض استعمالات المصطلح إلى التضليل. ولعلنا نشير هنا إلى معان ثانية لكلمة محافظ لا نحب أن نفطن إليها من قبيل الحرص على وحدة الثقافة أو تجانس مقوماتها. استعملت الكلمة في مجاهدة الشذوذ الفردي، واستعملت في الخطاب الجماعي الذي يذكر بفكرة الأذان، واستعملت في معنى التوقر والملاءمة بين المتغيرات والأصول. وما إن نتأمل بعض هذه الاستعمالات حتى نفزع من محاولة التنكر لها.

لقد استعملت كلمة التجديد، وهي لا تقل رداءة وإيهاما، استعمالات متنوعة لا نريد أن نفطن إليها أيضا. استعملت في تمجيد الشذوذ الفردي، وإعلاء الشعور الشخصي، والتنكر لذوب الفرد في طائفة من الأعراف أعلى منه وأشمل، واستعملت الكلمة أيضا في وصف ثغرات كثيرة، ثم استعملت في التشيع الغامض لفكرة السحر، والإيحاء بأن الشعراء أنبياء.

غريب أن يكون كل اعتداد بالتماسك تقليدا، وأن يكون الخروج على التماسك تجديدا، غريب أن نستحب شيئا من التبديد، ونستخزى منه فنسميه تجديدا. يجب أن نستبدل كلمات المحافظة والتقليد والتجديد بكلمات أخرى مهمة تكشف المستور من نزعات قلوبنا التي نحبها ونكرهها، يجب أن نفطن إلى أن هاتين الكلمتين قد ساعدتا على إشاعة السطحية والعجز عن مواجهة الذات. لقد أعانت الكلمتان على التهويم، وتحسين القبيح ، وتقبيح الحسن في أبسط صورة وأبعدها عن الرؤية الحرة، كل مصطلح ضرب من التحيز. والشعر ليس بدعة من البدع تستملح اليوم وتستهجن غدا.

لقد ينبغي أن نكشف النقاب المستور وراء بعض استخدام كلمة محافظ لقد استخدمت الكلمة لتخفي استخزانا من الانتماء، واستخزانا من أنفس موزعة، لقد أهملنا استعمالات دالة لكلمة محافظ في التعبير عن مجاهدة الضياع. واستخدمت كلمة مجدد لقبول شيء قليل أو غير قليل من هذا الضياع، واعتباره كنزا شخصيا نتباهى به أو ندعو إليه. هل استعملت كلمة مجدد أيضا في التباهي بالعرى.

إنني لا أتشيع لهذه الفروض، ولكنني أدعو إلى مبدأ التعريفات المتنوعة للكلمات الدائرة على السنتنا. إن شيئا مهمًا قد ضاع من فطنتنا بفضل استعمال كلمتي محافظ ومجدد.

أريد أن أشير إلى أبيات قليلة تكشف عن عمق تأثير **شوقي** في مسير الشعر من بعده. لكن معظم الدارسين يزعمون أن هذا الشعر عدل عن نهج **شوقي** عدولا واضحا منتظما لاعوج فيه. كيف إذن نشرح ما بعد **شوقي**. أخلق من عدم. كيف نقول هذا ونحن نتشيع للمعقولية:

جبل التوباد حياك الحيا

وسقى الله صبانا ورعى

فيك ناغينا الهوى فى مهده

ورضعناه فكنت المرضعا

وهدونا الشمس فى مغربها

وبكرنا فسبقنا المطلعا

وعلى سفحك عشنا زمنا

ورعينا غنم الأهل معا

هذه الربوة كانت ملعبا

لشبابيبنا وكانت مرتعا

كم بنينا من حصاها أربعا

وانثنينا فمحونا الأربعا

لا أحب اللجاجة، ولا أريد إلا أن أومئ إلى الروح التى سرت من هذا الشعر فى قلب شعر ونثر آخر. قد يقال إننا نختار خير ما فى شعر **شوقى**، ونتجاهل شيئا كثيرا. قد يكون هذا القول مريحا لبعض الناس. ولكنى التمس هذه الأبيات لأشير إلى استيعاب **شوقى** للشعر «القديم» على نحو يكاد يكون فريدا. هذا الاستيعاب يسمى محافظة، ونسينا أن الشعر كله يستوعب ما قبله استيعابا خلاقا ولكننا فى الحقيقة لا نولى هذه الملاحظة عناية كبيرة.

أزمة الثقافة النقدية الحديثة أنها مضت وراء فكرة خلع الثياب أو استبدال ثياب بثياب. أزمة الثقافة عندنا أنها لم تسترح إلى طريقة تركيب العناصر أو اجتماع القدم والحداثة. قل إننا لا نعنى أنفسنا فى قراءة الشعر. كيف نستطيع أن ننسى فكرة الطفولة الخالدة التى كانت موضوع كفاح الرواد من أجل خلق ثقافة متجددة. الطفولة الأولية نموذج كامن فى عقولنا وشعرنا وتراثنا. وقد بذل **يونج** بوجه خاص جهدا كبيرا فى توضيح هذا الجانب من ثقافة الإنسان، وحرص على أن الثقافة الحديثة لا يمكن أن تستبعد هذا النموذج القديم الذى يختال أحيانا فى عقولنا. وبعبارة ثانية نفى **يونج** فكرة التقسيم الحاد للثقافة. نحن نحقق بعض الأغراض من خلال التقسيم، ونحقق أغراضاً أخرى من خلال تجاهله. لذلك أستطيع أن أجادل جدلا يسيرا هذه الأبيات.

فيها ترى التآلف بين روح الإنسان والكون. هذا التآلف الذى عز على كثيرين. الحقيقة أن **شوقى** حاول أن يعيد تركيب النشاط الروحى على خلاف ما يخطر لكثيرين عنوا بالتعاكس بين الإنسان والكون. هذا التآلف مظهره الاعتماد على أشواق الطفولة . ومن ثم كان اللعب ضرباً من التآلف والتناغم. وكان المرح الربيعى الدائم الذى لا يخلو من خصام رقيق. غفل الدارسون عن هذا الشعر لأسباب كثيرة منها الفكرة السابقة، ومنها الولع الغريب بفكرة التطور والتجديد. وهما كلمتان تغريان البحث والباحث بنوع من التعاكس وإقامة فنون من التضاد. ولم يكن **شوقى** يدعو لشعره أو ينافح عنه بمثل ما فعل الرائدان العظيمان **المازنى والعقاد**. وقد خيل إلى قراء كثيرين أن الطفولة الخالدة بدع جديد. مفهوم البدع متمكن من عقول قراء كثيرين. وقد رأينا منذ قليل فساد هذا التصور.

والمهم أن روح الطفولة تعلو الجبل. فالجبل لا يمثل عائقا قاهرا لا سلطان لأحد عليه. وإذا كان الكون رائعا فمن الممكن أن نلتمس فى الروعة جمالا. من الممكن أن نعلو فوق الروعة لحظات. مثل هذا جعلنى أقول إن **شوقى** كان مشغولا فى أعماقه بتجديد الروح والطلاقة ومفهوم اللعب الساذج الحر الذى شغل روادالكتابة والنقد: **العقاد والمازنى وطه وعبدالرحمن شكرى** بأساليب مختلفة.

وقد أصبح الهوى فى لمسة ساحرة هوى الكون والجبل، وشغل الإنسان العظيم مناغاته وإعادته إلى قلب الطفل. إذا كان الجبل رائعا فإن الإنسان الطفل يستطيع أن يسترضعه، وبذلك يستحيل الكون «الأصم» إلى كون سميع بصير يستجيب لروح الإنسان، وتستطيع أن تتذكر شعرا كثيرا هذبه شوقى تهذيبا، وأعاد تشكيله، تستطيع أن تلتمس كيف حرر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فكرة اللعب من المعوقات، ولأمر ما التقى الحيا بالصبا، واقترنت الشمس بالحداء، ولأمر ما كان الحصى الذى أرهق الناقة أداة فى يد الخيال الإنسانى الذى يثبت ويمحو واثقا من فعاليته ومشيئته.

أريد أن أشير دون نزق إلى ما اعترى الطفل والجبل فى بدء الشعر الحر. أريد أن أزعم أن فكرة الشعر الحر نشأت مع علو نبرة السخرية، والسخرية موقف له خصائص وقدرات. السخرية موقف أقرب إلى ضعف التآلف بطريقة لا تخلو من قسوة. ولكل جيل مطلبه. ولكن بعض الناس يزعمون أن حركة من حركات الشعر قد حررته. ها قد عدنا إلى فكرة القيود التى أرقت عقول القراء. قيود صنعناها وعبدناها وكرهناها، كما يفعل الباحثون عن أوثان. والمهم أن نبرة السخرية صحبت الفردية الجامحة التى ترى فى التناسق سجنا. نوع من فهم الحرية أدل على البكاء، وللحرية أنواع أخرى. هذه قصة طويلة.

هذه الأبيات إذن جزء من ثقافة الميلاد الجديد. ثقافة الطفل المرح الذى لا يرهقه عانق، ولا يثنيه عن اللعب. ثقافة روح متدفقة لا عقل متوجس. لقد كانت الفروق بين كتابات الرواد وبعض شعر **شوقى** مظللة على عكس ما الفنا ترديده. إن شعرا كثيرا لا يسلم من المفارقات، ولا أنسى فى الوقت نفسه أن **شوقى** حين تحدث عن الأمير فى بستانه فى سياق الربيع المرح كان يستخدم فى الحقيقة هذا البعد الطفولى نفسه. البعد الذى تراه فى مناجاة الأطفال، وقصصهم، وإماراتهم الخيالية المحبوبة. ولا أنسى أيضا أن **شوقى** عالج فى شعره أيضا بعض مظاهر العجز عن روح الطفل هذه. وقد عجب قوم كثيرون كيف أكثر **شوقى** من استعمال الوقف، وطلب الوقوف فى شعره، وظنوا هذا باباً إلى السلطان. وفى القراءة دائماً ظل القسوة التى نستمتع بها. أما كان يمكن أن يدخل استعمال الفعل فى إطار روح اللعب واليقظة والطفل؟

إن **شوقى** إذن يفتنه ما سماه الدكتور **هيكل** تحريك النفوس. ولكن جمهور الدارسين يسيرون سير الواثق، لا يترددون. يزعمون ليلا ونهارا أن الشعر يتجدد، ينسخ بعضه بعضا. لقد مضينا نحيى فى أنفسنا الإلفاء والقيود جميعا. القارئ يأخذ مواقفه من الشعر من خارج الشعر، ولا يلبث أن يختلط عليه الأمر.

لم أزعم قط أن شعر **شوقى** لا يفضل بعضه بعضا، لكن القضايا التى نشأت حول **شوقى** كانت رمز اضطراب كثير فى حقل الملاحظة الأدبية. لاريب كان هذا الحقل محتاجا إلى متابعة لا تخلو من جسارة.

أرجو ألا أشق على القراء منهم من يرى قصائد **شوقى** فى مدح رسول الله عليه الصلاة والسلام باباً من الشعر المحافظ. والناس فى جموح الكلمات مذاهب. لا أريد أن أكون سافرا غليظ القلب. أريد أن أجتذب القارئ معى لكى يتهم مألوف عاداتنا فى القراءة ومزاعم التقليد. أريد أن أمضى فى إثر ما زعمته منذ قليل عن تجديد الروح:

ولد الهدى فالكائنات ضياء

وفم الزمان تبسم وثنا

الروح والملك الملائك حوله

للدين والدنيا به بشراء

والعرش يزهو والحظيرة تزدهى

والمنتهى والسدرة المصطفاء

والوحى يقطر سلسلا من سلسل

واللوح والقلم البديع رواء

ياخير من جاء الوجود تحية

من مرسلين الى الهدى بك جاءوا

والأى تترى والخوارق جمة

جبريل رواح بها غداء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس من شك فى أن **شوقى** يغرينا بالكثير إذا احتفلنا بشعره على نحو ما نحتفل بشعر آخر. لا نحتاج إلا إلى مدافعة بعض استعمالات كلمة المحافظ، ولا نحتاج إلا إلى التخلص من سحر فكرة خلع الثياب والعرى. من الواضح أولا أن هذا الشعر له رنين خاص فى مجتمع يصحو بعد رقاد طويل. ومن الواضح أيضا أن إيقاع هذا الشعر يحتاج إلى أدوات أكبر من الأوزان المألوفة. وقد استطاعت السيدة أم **كلثوم** - رحمها الله - أن توحى إلىّ بهذه الملاحظة. إن تنويعات أم كلثوم وإبداعها الشخصى للإيقاع جعلنى أتهم فكرة الأوزان. وتبعا لذلك أتهم ما اتصل بها من مسألة المحافظة. هذه قضية واسعة. من ذاق فن **أم كلثوم** ربما يعطف على بعض ما أقول.

والملاحظة الثانية قد تكون أكثر وضوحا. كيف تمثل **شوقى** نشأة الإسلام العظيم. تمثله مسرحا فى الكون خلاقا. تمثله حرية كبرى ، تمثله ربيعا قويا، كيف تقرأ قول شوقى:

جبريل رواح بها غداء

كيف يتمثل **شوقى** نشأة الإسلام إيقاعا، كيف يتمثل زهو الكون الأعلى بروح البشر العظيم. أهذا شعر يدعى إلى تركه أو يسمى باسم غليظ،أو يقرأ قراءة النزوة والكراهة وضيق الأفق. لكن ضيق الأفق لا يطيق الجدال. لنلاحظ، على كل حال، تناسق النماذج التى سقناها، وما يشبه وحدة حركتها العامة. لكننى أحار أمام فيض من الدراسات التى تقوم على العدول أو الانحراف أو الكمال بعد النقص، أو الحيوية بعد الجمود. لقد أدى هذا كله إلى معاظلة عقلية إن صح هذا التعبير. لقد تصعب قراءة هذا الشعر على قراء لم يتعودوا على صدى الإنسان العظيم فى الكون. إن **شوقى** مولع بالتناغم بين الإنسانى والكونى. ولكن صناع الثقافة الأدبية قل أن يحفلوا بهذا التناغم. إنهم لا يرصدون ملامح الفرق بين التناغم واللا تناغم، أو الفرق بين التكامل والتفكك، أو الفرق بين وجدان الذات وفقدانها.

قضية التناغم تذكرنى ببعض ما يقال: الشعراء ثلاثة؛ بعضهم ينصرف إلى التراث، وبعضهم يتجه إلى الثقافة الغربية الحديثة، وبعض الشعراء يحاولون التأليف بين الجانبين، من الواضح أن كلمة التراث وكلمة الثقافة الغربية حمالة أوجه. ربما ننتهى إلى شىء من النور لو عنينا بتحليل الكلمات، وليس أدل على ذلك من أننا حين نستخدم كلمة التراث مثلا نشير أحيانا إلى فكرة الكنوز المخبأة، أو نشير إلى نوع من الملكية الخاصة أو العامة أو نتصور طائفة محدودة من الأفكار، أو نتصور نوعا من الاحتماء، أو نوعا من الهرب. وربما التمسنا فى الكلمة الشعور بأهمية الانتساب أو الزراية المقنعة بالأبناء والأحفاد. مواقف كثيرة.

كذلك الحال فى كلمة الثقافة الغربية. شديدة الاتهام أو كثيرة اللبس. نعبر من خلالها عن مواقف من قبيل السيطرة أو المناوأة، أو إثارة الانبهار، أو سعة الانتشار، أو الصلاحية للحياة، أو الحداثة، أو القشرة السطحية التى نتحلى بها لنخفى قرارة أنفسنا التى نعتز بها. مواقف كثيرة أيضا.

ثم انظر إلى ما نسميه التأليف بين الجانبين ماذا يعنى: يسوق أحد الطرفين الثانى أحيانا ليعمل فى حاشيته، أو يتنازعان نزاعا خفيا أحيانا، أو يتفاعلان فى حرية نادرة أحيانا ثالثة.

فى كل هذه الكلمات نحفل بشىء من التراكم الكمى ولا نكاد نتبين أية كيفية خاصة أو مجموعة من الكيفيات. لا نكاد نثق فى أن كلمتى التراث والثقافة الغربية تطويان اتجاهات متعارضة لا يظهر تعارضها لنا.

ما أكثر العبارات التى يصعب تحديد معناها بدقة: انظر إلى هذه العبارات للدكتور **هيكل**: إن **شوقى** يجد فى الحضارة الشرقية القديمة ما يغنيه عن استعارة لبوس المدنية الغربية إلا بالمقدار الذى تحتاج إليه أمم الشرق فى حياتها الحاضرة لسيرها فى سبيل المنافسة العامة. هذه العبارة يمكن أن تحمل على خوف الذوب والنسيان، ويمكن أن تحمل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على أن **شوقي** يفرق بين الخارجي والداخلي.ففي وسعنا أن ننظر إلى عبارة استعارة لبوس المدينة الغربية. هل هناك عدة أنماط من التعامل مع المدينة بعضها من قبيل استعارة لبوس. وهل هذا اللبوس ظاهر من الأمر لا عمق له.

انظر إلى تكملة الكلام في عبارة ثانية للدكتور **هيكل** أيضا:

«شوقي بمعانيه وخيالاته وصوره يحيط مما في الغرب بكل ما يسيغه الطبع الشرقي، وترضاه الحضارة الشرقية. اما لغته فتعتمد إلى بعث القديم من الألفاظ التي نسيها الناس، وصاروا لا يحبونها لانهم لا يعرفونها، ولعل سر ذلك عند شوقي ان البعث وسيلة من وسائل التجديد. بل لقد يكون البعث أكد وسائل التجديد نتيجة ما وجد من أرباب اللغة من يفيضون على الألفاظ القديمة روحا تكفل حياتها. والبعث له إلى جانب ذلك من المزايا انه يصل ما بين مدنية دارسة ومدنية وليدة يجب أن تتصل بها اتصال كل خلف بسلفه»(٦).

هذا كلام ادل على عنايتنا بما لم يصنعه **شوقي**، إن صح هذا الوصف. ولكنا لا نكاد نتعمق ما صنعه **شوقي**. لقد كانت عبارة الطبع الشرقي والحضارة الشرقية والغرب مجمع كل غموض، وسمة الثقافة التي نتداولها لاعتزازنا بكلمات شديدة العموم لا تحمل بطبيعتها معنى محددا. ولكنا لا نكاد نقف عند هذه الحقيقة. ويظهر أننا نعكف على الكلمات التي تشبه حقائب السفر لأنها تستطيع أن تحمل ما لا تعرف على اليقين دون أن نتحاسب في شأنها حسابا دقيقا. وقل أن يلجأ الناس إلى مواقف جزئية عينية أكثر أمنا. ليس منا من يتحرج من استعمال كلمات تمتعنا بالضباب فلا نكاد نتبين الطريق. ما هذا الطبع الشرقي وفي أي عصر وفي أية بيئة. وما المراد بكلمة الطبع. كذلك الغرب: هل هذا الغرب طائفة متجانسة من المعلومات يمكن أن نعثر عليها ونعنون لها. بأي معنى يمكن أن تسمى الأفكار غربية لا شرقية، أو شرقية لا غربية. لكن فكرة التقابل المدمرة بين طرفين لعبت بعقولنا ولا تزال. ثم ما هذا الفرق بين البعث والتجديد. أيمكن أن تبعث كلمة دون أن تجدد.

لابد لنا أن نلاحظ الفرق بين موقفين: أحدهما يعطي أولية للغة، والثاني يعطي أولية لنوع من الأفكار. وربما كان الشيء الذي يتعرض للنسيان هو أن رياضة اللغة التي أهملت في حديثنا عن **شوقي** تعتبر موقفا يتسامى على فكرة استعارة اللباس التي يشير إليها الدكتور **هيكل**. لا شيء أكثر خطرا من هذه الاستعارة. ولاشيء ينافس اللغة في إشاعة الإحساس بالتطور من الداخل. **أليس** هذا كله مرمى جوهريا جديرا بالتأمل. من خلال اللغة كان **شوقي** يقوم بعمل من التصدي، والبكارة، وكشف وجودنا الغائر. إن الشاعر يحيل الحياة إلى لغة أكبر من موضوع أو فكرة . وجلال اللغة أو روعتها هي روعة وجودنا . لا شك كان **شوقي** قادرا على أن يجعل الروعة جمالا ويجعل الجمال روعة. أليس هذا كسبا حيويا. ومع ذلك كله فأنا أريد أن أنطق الدكتور **طه** بشيء في هذا السياق. في الجزء الثالث من حديث الأربعاء عرض لـ**علي محمود طه وإبراهيم ناجي و إيليا أبي ماضي**. لماذا حرص الدكتور **طه** على تجنب مسألة التجدد والازدهار وما إليهما؟ لكن قوما لا يكاد قلق السؤال يعبث بعقولهم.

كل شاعر مجيد يوظف الكلمات توظيفا. الناس يتصورون الكلمات كما قلنا في مكان آخر من هذا البحث تصورا صناعيا ضيقا. الكلمات متحركة متغيرة. الناس يقرءون ما يسمونه مدح **شوقي** للرسول عليه السلام، فيقولون دون تردد لقد مدح الرسول من قبل شعراء كثيرون. لكن أكثر النقاد على اختلاف منازعهم متفقون فيما أظن على حساسية **شوقي** الخاصة بالكلمة. كيف يفهم هذا الموقف أو يتسق مع التهوين المستتر. كيف نتصور الإحساس اللغوي منبتا مقطوعا. لقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدى عجزنا عن الاهتمام المثمر بالكلمات إلى قضايا غائمة. وبدلا من أن نقف عند الكلمات وقفة طويلة نبحث عن كلمات طنانة مثل الغرب والثقافة الغربية، والمحافظ ، والمجدد.

والمسألة بعد ذلك فى عمومها قابلة لتوضيح يسير. ليس لدينا كلمة حديثة وكلمة قديمة إلا إذا خلطنا بين الكلمة واللباس أو البدع. اللغة تتعمق وجودنا إذا استعملت استعمالا جيدا. فكيف نقيم تقابلا غريبا بين اللغة والحياة. يقول **شوقى**:

أبا الزهراء قد جاوزت قدرى

بمدحك، بيد أن لى انتسابا

فما عرف البلاغة ذو بيان

إذا لم يتخذك له كتابا

مدحت المالكين فزدت قدرا

وهين مدحتك افتدت السحابا

هذه الكلمات عريقة فى القدم بمعنى ما، عريقة فى الحداثة أيضا. إن الاستعمال الجيد للكلمات يعطيها بعدا قويا، الاستعمال الجيد يجعل للكلمة شجرة أصلها غائر. ومع ذلك كله **فشوقى** واضح كل الوضوح حين يعبث بكلمة المديح، ربما ينتقل من كلمة المديح إلى كلمة أخرى محذوفة هى الحمد. ربما كانت هذه الكلمة هى التى تتصدى لكلمة المديح، وتضطرها إلى التواضع. ربما كانت كلمة الحمد هى البعد الرأسى الذى يجب أن يؤخذ فى الاعتبار. يجادل **شوقى** إذن لفظ المديح. الاستعمال الجيد للكلمة يمكن أن يفهم فى ضوء منازعتها من بعض الوجوه. لقد نازع **شوقى** كلمة المدح من خلال كلمات أخرى من أوضحها كلمة السحاب. قال شوقى ضمنا إن القارئ أهمل فكرة السحاب حين فكر فى المديح. لقد استعمل **شوقى** كلمة المدح فى أكثر من معنى. استعملها فى التعبير عن العلاقات البشرية بعامة. وتستطيع كلمة السحاب هنا أن تثير الإحساس بالاستغناء عن هذه العلاقات وضبابها وكثافتها. لقد جادل **شوقى** كلمة المدح من خلال الحياء الرائع فى خطاب **الرسول** عليه السلام، وجادل **شوقى** الكلمة أيضاً من خلال القوافى التى خدمت فكرة الصمت والصعود.

لدينا مصطلحات كثيرة توحى إلى بعض الناس بالغنى: مجدد، ورومانتيكى، وواقعى، وحر...إلخ.

لقد تصورنا أن الشعر كان مقيدا حتى أتاح الله له من يحرره. تصورنا الشعر أنماطا يدفع بعضها بعضا، كما يدفع الناس بعضهم بطرق خافية فى مجتمع قاس. الغريب أن هذه المصطلحات وجدت من الدارسين الغربيين من يتشكك فى صلاحيتها، ويتعفف عن استعمالها. إن القالب يتهم الشعر، إذا عنونت لشىء فقد اتهمته. لقد تناسينا مع ذلك أن جملة هذه الاصطلاحات استعيرت للتعامل مع مجتمع لم يعرف الثورات الصناعية ولم يزدهر فى عمق حياته العلم والحاسة العلمية. لكنا آثرنا أن نقتبس مصطلحات نشأت متأثرة بهاتين الظاهرتين. هل كانت هذه المصطلحات عونا واضحا على كشف وعى قومى يتحسس عقبات وجوده. لا أظن أن هذه المصطلحات قد ساعدت على توضيح استجابات مضطربة، وبحث معوق، وحركة حياة تنتابها الأعاصير. ما أكثر ما أعوزنا التفريق بين فكرة صحيحة وفكرة مفيدة. أخشى أن تكون فكرة الأهداف قد غابت فى غمار مصطلح بعد مصطلح. أليس حرصنا على أن نعيش دائما حول مصطلح أمارة مفزعة. إن حديث المصطلح حديث طويل. لقد كشفنا عن ولع متزايد بفكرة القالب أو الصنف. ومن ثم أعدنا قصة النقد العربى القديم ، وقد بلغ البديع ما تعرف من الفئات.

وهكذا تفرق الشعر دون أن يجتمع.أليس من الجائز أن يكون تكاثر المصطلحات أمارة ضعف الوجود الباطنى، أو ضعف تماسكه. هكذا خرجنا على تقاليد القراءة التى كانت تستغنى عن المصطلحات والقوالب لأنها مشغولة بفهم الكلمات. إن كثرة الانبهار بالمصطلح تعوق دون النشاط الحر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التشبث بالمصطلح أمس واليوم ذو دلالة. إننا لا نعنى بقضية حفز الخيال. ولو كان هذا همنا لكان لنا موقف ثان. لكننا لا نهتم بحفز الروح واستثارتها. لقد كان **أرسطو** اقرب إلى مزاج الآباء من **أفلاطون** الذى اهتم بقضية الجمال الملهمة. لم نستطع أن نحفز، من خلال المصطلحات، طلب الفاعلية، وإدخال العالم حوزتنا.

لقد تعثرنا فى بيان هزة اللغة. ولا تزال بعض المصطلحات تفهم دون تعرض لمناوشة الشاعر للغة. فى كل إخصاب مناوشة. اللغة تتحرك من باطنها فى شعر **شوقى**. إن الشاعر لا يلتقط طائفة من الكلمات والناس نيام. لا يمكن أن نفهم نشاط الكلمات بطريقة آلية ساكنة. كل استعمال حى للكلمات يزيل عقبات، ويحرك مستويات. لكننا مولعون بكلمتين اثنتين هما التقليد والانحراف الذى يسمى باسم التجديد. الكلمات فى يد الشاعر العظيم لا تحتفظ بسماتها. بعث اللغة يعنى اضطراب العلاقات بين الكلمات اضطرابا لا يظهر على السطح. لا يستطيع الشاعر التعامل مع الكلمات دون أن يتشكك فى بعض استعمالاتها. إن الشاعر يتصور فنونا من مقاومة الكلمات له ومقاومته لها. فإذا كنا لا نستخدم مثل هذه الفروض فقد حق علينا الريب فى حكم وتصنيف أو مصطلح. غايتنا أن نقرأ لا أن نصنف. لقد جعل التصنيف أبحاثنا أقرب إلى كراسات التطبيق، لأننا نحفل بموضوعات نلتمس عليها الشواهد. قل أن نركز على حياة الكلمات أو أن نجعلها بؤرة الاهتمام. ربما يكون هذا أدعى إلى الاحتفال بما يسمونه الوجود اللغوى، الوجود اللغوى أكبر من التقسيمات الشائعة. ربما تكون حساسية بعض القراء والشعراء بلغة طويلة العمر فاترة، وربما أقف فى خاتمة هذه الملاحظات عند بعض أبيات **لشوقى** فى أبى الهول:

أبا الهول طال عليك العصر

وبلغت فى الأرض أقصى العمر

ألم ركوبك متن الرمال

لطى الأصيل وجوب السحر

مسافر منتقل فى القرون

فأيان تلقى غبار السفر

أبينك عهد وبين الجبال

تزولان فى الموعد المنتظر

هذه أبيات ذكرتنى بشعر الناقة التى لا تهدأ ولا تسكن. هذه الأبيات «تناوش» الناقة القديمة، وتثير حولها السؤال. هذا شعر يضرب فى عمق الشعر العربى. لقد شغلت النقاد عبارة الحياة، والمدنية الغربية، والطبع الشرقى وشغل الشاعر الشعر، يريد أن يبعثه من جديد. والبعث قيامة مضطربة. بدا لنا شعر الناقة آخذا فى الاضطراب. لقد تصورناه سفرا قاصدا مستقيما يبلغ الغايات، ولكن **شوقى** له نظرة أخرى. شوقى يريد، على نحو ما، أن يحرك شيئا قديما ظننا أننا قد فرغنا منه وتجاوزناه. لا شىء أقسى من كلمة التطور. **شوقى** يتصور قارئه جوابا فى الشعر العربى. هناك حلم غامض مستقر عن طلب الخلود يكون عمق الشعر، وعمق الحساسية اللغوية، وعمق تكوين النفس العربية. كيف نستطيع أن نعالجه، من هذا الجواب الغريب الأشعث الأغبر الذى طال عليه عمر الشعر العربى أيضا. ما هذا الترفع عن الدنيا، وزينتها، وبهجتها، والسيطرة عليها. ما هذه الزهادة العاشقة للرمال والجبال والزمان. كل هذه أسئلة شديدة الأهمية تبعث فى قلب شاعر عشق الشعر العربى، وفهمه فهما حسنا، وتأمل طويلا فيما عناه وما أدركه وما لم يدركه أيضا. ولأمر ما أصبح أبو الهول أبا الشعر، وأبا النفس العربية، وأبا الحلم الطويل المدى، وأبا التعفف عن تجارب كثيرة فى الحياة. هذه مناوشة عميقة، هذه معالم حنان غريب على متاعب كامنة وأشواق باقية. هذه طريقة **شوقى** فى البحث عن عمق الشعر العربى ومساءلته. ولكن طائفة من المصطلحات قد ذاعت وتنكرت لمثل هذه الوظيفة، وأصبحنا فى شغل عن كثير من أمر الحاسة اللغوية، حاسة الهزة المضطربة الحية ومعالمها المتغيرة. لقد جعلت المصطلحات اللغة أشبه بأوراق شجرة مبعثرة على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأرض لا شجرة عظيمة تضرب بجذورها فى أبعاد وتتسامى بفروعها فى أماد، شجرة واحدة رغم تنوعها وتكاثفها.

لا أكاد أشك فى عمق تفهم شوقى للشعر العربى. والفهم بطبيعته مجاوزة. كل هذا الصخب إنما نشأ بفضل إهمالنا علاقة شوقى الثائرة بالشعر العربى. أما آن لنا أن نفتح صفحة جديدة لكى نتبين موقفا آخر يبدو فيه شوقى قويا على مواجهة الشعر من حيث لا ندرى. إننا لا نكاد نتساءل فى دراساتنا عن حظ الشعراء من فهم الشعر. لكن كلمة الفهم نفسها وقعت فى أسر كلمتين غريبتين هما التطور والتجديد. ولو قد زُكيتْ كلمة الفهم فى نفوسنا وكانت أكبر أو أروع لتغير منظر الحقل الأدبى كله.

أبا الهول أنت نديم الزمان

نجى الأوان سمير العصر

بسطت ذراعيك من آدم

ووليت وجهك شطر الزمن

تطل على عالم يستهل

وتوفى على عالم يحتضر

فمين الى من بدا للوجود

وأخرى مشيعة من عبر

هذه أبيات شاعر قرأ الزمان فى الشعر العربى، وربما رأى الزمان مقترنا بالمادة الصخرية الصماء التى هى إحدى كلمتين اثنتين تتعمقان الشعر القديم. لابد لشوقى أن يفهم عن الشعر غير فهمنا. لابد له أن يعيد فهم الصخرة القديمة العاتية التى أرقت امرأ القيس. الصخرة التى ذهبت بعقل امرئ القيس وهدوئه واطمئنانه. الصخرة التى لا تثبت ولا تستجيب، وكأنها تقع على عقل امرئ القيس. الصخرة العائقة المدوية القديمة استحالت، أو قل إن شوقى ساءلها مساءلة ملحة أو استثارها، وأذهب عنها قدرا من الروع، إن صخرة ثانية خليقة بأن يصوغها عقل الإنسان الفنان، فتصبح فى مكان النديم والنجى والسمير. لم يكن أحد يتصور الصخرة على هذا النحو، وما كان ثم علاقة واضحة بين الصخرة والإنسان. لكن شوقى يريد أن يهز عمق الشعر العربى كما زعمنا، وأن يبسط جناحيه، لابد أن تتحول الصخرة الصماء التى لا تستمع ولا تستجيب إلى عالم مستمع لا يخلو من حنان. لا تستطيع أن تفهم عن شوقى إلا إذا أدركت البعد السلفى المشار إليه. هناك فى أحوال كثيرة هذا البعد الذى يشتبه مرة أخرى بالطفولة الخالدة.

ها قد اتضح لديك أن كلمات من قبيل النديم والنجى والسمير قد أفرغت من كثير من دلالاتها. لكن القارئ لا يكاد يخلو من فكرة الاستعمال الثابت للكلمات. النديم والنجى والسمير كلمات قد اهتزت فى عقل شوقى لتواجه الزمان والصخرة. اهتزت لكى تعبر عن روح الإنسان. وعبث شوقى فى لمحة ناضرة باستعمالات كثيرة للكلمات. وأصبح الصوت الإنسانى المفضل صوت سمير للزمان. وانحنى الزمان دون مشقة أمام كلمة أو كلمات. أصبح السمر خلاصة ثقافة تحسن تصور القيد، وتحسن معابثته والعلو عليه. واستحال أبو الهول كله إلى روح الإنسان التى انبثقت من تعامل شوقى مع معجم الشعر العربى، وتعمقه لكلماته وبصيرته بطرق تحول الكلمات دون أن يأخذ فى هذا كله شكل الصاخب الساذج. قد يكون لك رأى آخر، ولكن مناوشة، شوقى للشعر فيما أعتقد خليقة بأن تعطى جزءا من الجهد والمحاولة. وكل فرض مقابل يستحق من العناء مثل ما استحق غيره من الشائعات عبر الزمان. لكن بعض النقاد تساءلوا عما لم يحققه شوقى فضاع ما حققه. وما يحققه الشعراء لا ينكشف دون مبالاة ومحبة ضروريتين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) الشوقيات ـ الجزء الأول ـ مقدمة بقلم الدكتور محمد حسين هيكل ص ب .
(٢) المرجع نفسه ص أ.
(٣) المرجع نفسه ص هـ، و، ز.
(٤) المرجع نفسه ص ع.
(٥) المرجع نفسه ص . ف
(٦) المرجع والصفحة نفسها .

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

شياطين جارسيا ماركيز

إسماعيل صبرى

فى أول فبراير الماضى صدرت الترجمة الفرنسية لآخر روائع الكاتب الكولومبى الكبير **جابرييل جارسيا ماركيز** «عن الحب وشياطين أخرى». وفى العمل الأدبى الثالث عشر للروائى الكبير الحائز على جائزة نوبل للآداب لعام ١٩٨٢، يقص علينا قصة يمتزج فيها الحب بالمرض والجنون فى «قرطخينة الإنديز» فى نهاية القرن الثامن عشر. ففى أحد الأديرة بهذه المدينة الساحلية التى كانت تزدهر بها تجارة العبيد فى هذا العهد تولد قصة حب محظور بين مركيزة مولدة فى الثانية عشرة من عمرها تدعى «سيرفاماريا دى تودس لوس أنجليس» التى أودعت الدير بعد أن عضها كلب ضال وساد الاعتقاد بأن بها مساً من الشيطان - وبين عالم اللاهوت البالغ من العمر ستة وثلاثين عاماً، والمكلف من قبل أسقف المدينة بطرد روح الشيطان من جسدها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتعد هذه الرواية الجديدة لبنة أخرى فى بناء العالم الخيالى والمتمرد والساحر بأجوائه الغريبة وتفرد شخصياته لشيخ القصاصين الكولومبيين الذى نجح مرة أخرى فى تحقيق معجزة الخلق الأدبى والفنى القادر على اجتياح الحواس والقلوب من خلال تجديد الأسطورة الأساسية للعشق المستحيل والمدمر. ويعطى إحكام الكتابة والسيطرة التامة على الجانب السردى للأحداث، والذى يميز **ماركيز** فى هذه الرواية، البهاء التراجيدى والجمال الآسر لدرة نادرة فى أدب أمريكا اللاتينية والأدب العالمى.

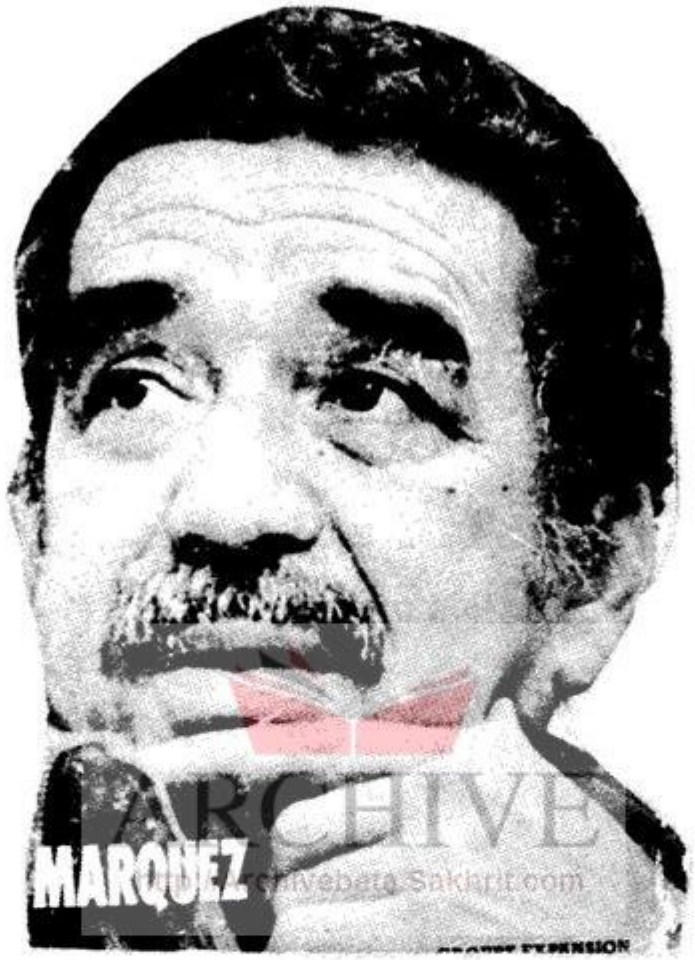
والرواية قصيرة ومثيرة للدهشة والإعجاب، ترجع بنا قرنين من الزمان إلى فترة تقع فى نهاية القرن الثامن عشر حيث تمتلك إحدى الشخصيات الأعمال الكاملة

لڤولتير - الذى توفى فى عام ١٧٧٩ - وقبل وصول أصداء الثورة الفرنسية إلى شواطئ أمريكا اللاتينية ومستعمراتها . وهذه الفترة هى الفترة الفاصلة بين انتشار فلسفة عصر الأنوار وترسخها فى أنحاء كثيرة من العالم وبين بروز فكرة المواطن الثائر الذى قتل ملكه وأعلن إلحاد الدولة. وهى ازدواجية تنعكس فى الرواية ذاتها فى شخصية المركيزة المولدة التى رغم شعرها النحاسى اللون الممتد لأمتار عديدة وراءها كطرحة العروس فقد شبت وسط العبيد والهنود وأتقنت اللغات المحلية وعرفت الآلهة المحلية، ثم فى شخصية القس عالم اللاهوت كاتيانو ديلاورا الذى يرمز إلى عالم المستعمر الأبيض الكاثوليكى. وولادة قصة الحب بين الاثنين رغم كل شىء، وحبهما الذى تهدهده أبيات الشعر منسوجة بخيوط الانفعال المحكوم وخجل المشاعر المحرمة. ويصف **ماركيز** تطور هذه العلاقة باقتدار شديد، فتبدو للقارئ طبيعية تماما وشديدة الإحكام، وذلك لأن **ماركيز** رغم ما يوصف به عمله من «واقعية حالمة أو شاعرية» فإنه من الروائيين القلائل الذى يمتلكون قدرة الحديث عن الحب بصورة مباشرة دون تهكم أو سخرية لاسيما فى إطار ما يعرف بأدب ما بعد الحداثة. وربما السبب الثانى الذى يدعم بصورة غير مباشرة مصداقية الحب عند **ماركيز** هو الشكل المستخدم أداةً لنقل حسيته القوية. فالوجود القوى والمستمر لكل عناصر الطبيعة من زهور وطيور وحيوانات وظواهر طبيعية من كسوف الشمس إلى الرعد والأمطار والروائح والألوان على تنوعها، دون أن يمس أو يؤثر على نقاء الأسلوب وشفافيته، يدعم الشاعرية القوية التى تتجلى فى القصة وفى قصة الحب داخل الرواية ذاتها. فالروائى دائم التنبه لنسق الأشياء ومذاقها ولحيوية الرواية ووضوح مساراتها. ويعرف كذلك - وهو ما يردده على لسان إحدى شخصيات الرواية - «أنه ليس هناك من دواء يشفى ما لا تشفيه السعادة».

وحول العلاقة بين المرض والأوبئة والحب، صرح **ماركيز** فى حديث نشر بصحيفة لوموند الفرنسية بمناسبة صدور الترجمة الفرنسية للرواية «لقد أحببت على الدوام الأوبئة، فهى تمزج بين أعظم جوانب التراچيديا وما يمس عالم ما وراء الطبيعة فى المقابر. هذا حقيقى، فهناك مرض النسيان فى (مائة عام من العزلة) والطاعون فى (لامالا هورا) والكوليرا فى (الحب فى زمن الكوليرا).. ولكننى سأوقف هذه الأمراض المزوجة بالحب، فلا أوبئة بعد الآن».. «أما الحب فسأبقيه، إنه محرك كتاباتى وحجتى وعقيدتى الوحيدة».

أما عن شيطان الكتابة، فيقول الروائى الكولومبى فى الحوار نفسه «إننى أكتب عندما تكون القصة قد اكتملت فى رأسى وأنا بحاجة إلى إيجاد أسماء الشخصيات قبل أن أبدأ الكتابة وبعد ذلك فالكتابة تتقدم بيسر ودون عوائق. وأنا أمارس النقد الذاتى باعتباره نوعا من أخلاقيات الكتابة؛ وأجد لذة حقيقية فى تصحيح عملى». وغاية الكتابة العليا هى «السعى وراء كمال البناء الأدبى وإحكام اللغة وكثافتها كذلك، وغايتى العليا هى كتابة رواية أو قصة يجدد فيها كل سطر لحظة الترقب وشغف معرفة ما يلى، أى كتاب لا يستطيع القارئ تركه دون أن يعرف ما يلى - ليس فى الفصل التالى أو فى الفقرة التالية - ولكن فى السطر التالى».

«وبالنسبة لى فإن أكثر الأمور صعوبة قبل الكتابة ليس العثور على القصة ولكن على البناء الروائى، وأنا



أعانى معاناة شديدة خلال هذا البحث، وقد تأثرت بصورة قاطعة ونهائية بقراءة «أوديب ملكاً» **لسوفوكليس**. فحلم كل كاتب هو كتابة قصة تتمحور حول محقق يجرى تحريات ليكتشف فى نهاية المطاف أنه هو القاتل، وأنا أظل حتى نهاية كل كتاب مهموما بهذا المعنى».

أما مايصف به جائزة نوبل، فقد يكون نقطة اتفاق مع آخرين حائزين على الجائزة المرموقة نفسها «عندما تلقيت جائزة نوبل، تبادرت إلى ذهنى اللعنة التى تصيب الحائزين على هذه الجائزة لتحول بينهم وبين الوقت اللازم للخلق. لقد أردت بكل قوة ألا أكون سجينا للشهرة أو النجاح، بالضبط مثل عدم رغبتى فى أن أكون سجينا للسياسة. إن مائة شخص لا يستطيعون أن يلبوا الدعوات والطلبات التى توجه إلىّ والتى يصعب رفضها دائما. ولكننى التزم بقاعدة وحيدة: لا أحد يستطيع العثور علىّ فى أى مكان فى الصباح وحتى موعد الغداء، حيث لا أفعل شيئا سوى الكتابة» .

باريس

ناقد فى مهمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ربطةُ عنُقٍ مربوطةْ

وحذاءٌ مربوطْ

حبرٌ من أعتقِ أنواعِ الحبرِ، وحرفٌ منقوط

منضبطٌ فى خَفَر الشاطىءِ .. والرّملِ الهادىْء.

والصيادُ على عَرْضِ البحرِ يقشّرُ ماءَ البحرِ عن اللؤلؤْ.

يا هذا اللاهى فى خربشةِ الريحِ على شاطئِكَ الضّحلْ

هل لك نقشٌ فى أشرعةٍ لا تحملها الريحُ إلى غايتها؟

هل يبدأ صوتُكَ من أذنيك؟

هل سالَ دمُ النّاى على شفتيك؟

هل نازعَكَ الطَّلُّ على كُحْلِ العين؟

تَدْخُلُ مملكةَ الشعر... الآن/

تَضِلُّ مع العطر وعربدةِ الغصن... مراهقةِ النسمةِ،

نَزَقُ سنابلَ لم تتعلمْ آدابَ المائدةِ

ولا كيفَ تكونُ الطأطأةُ أمامَ المنجلْ

يمكن أنْ تختارَ لنفسكَ كرسياً من أكتافِ مريديكَ،

ولكنَّ الأرجوحةَ ليس لها أيُّ قوائمْ

وأنا لا مرضاةَ لدىَّ ولا أىَّ عِصِيٌّ

أتكىءُ عليها أو تتكىء علىَّ.

نَعَمِى لأنِى الأولى،

لا أرضَى حتى أرضَى

قافيتى حافيةٌ... لا يفصلُ قدمَىَّ عن الأرض سوى الأرضْ

هل تحتكم النشوةُ للجغرافيا.. والهندسةِ..

وحبلِ الصوتْ؟

هل للموسيقى جهةٌ؟

ما طعمُ الفرح الأخضرْ؟

ما سمكُ القشرةِ بين الدمعةِ والصمتْ؟

كم ميلاً يقطعه الأسودُ ليصيرَ رمادياً؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من أكثرُ وهَجاً بيتُ الشعر أم التلفزيونْ؟

حسناً .. نتفقُ الآنْ،

لا شرطَ على ما ليس له صلةٌ بالشرطةْ

والحيلةُ فتوى الحيلةْ،

هل قال لك الشاعرُ كيفَ يغيبُ إذا حضرَ الشعرْ.

هل قالَ بأنَّ الشّاعرَ فى غيبوبتهِ يركبهُ المسْ ؟

فلماذا يصحو إنْ كانَ سيزنُ الحُلمَ وفاكهةَ الهاجسِ

بالكيلوغرامْ؟

وإذا سقطَ رذاذُكَ فوق قصيدته

كيفَ تصيرُ الألوانُ بلا ألوانْ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شفةٌ ليس لها بالكَرَزِ ولا بالقهوةِ والهمسةِ والنارْ،

وتَرُ ينخَرُهُ اللحنُ فَلا وقعَ سوى

ما فى السنتيمترِ من الشعرْ،

يبتسمُ النقْدُ فيرتجلُ الرعْدُ البرقَ،

ويمضى الغيمُ كشاهدِ زورْ،

ولا يبقى فى القلبِ سوى قططٍ حُمْرٍ تنْهشُهُ

والزفرةُ دقّةُ رئةٍ لا زمنَ لها

والطيفُ قذى العين.

ويهوى قوسُ القُزَحِ بلا أجنحةٍ حجراً لا يجْفِلُ منه ذبابُ المقهى،

يا هذا المتّكىءِ على يدهِ

ثمّةَ من يتكىءُ على غدهِ،

فوقَ ضلوعِ الأمسْ.

هل تعرفُهُ؟ هذا الإنسىُّ الجنُّ

وجنىُّ الإنسْ،

لن تدركه أبدا.. أبدا لن تدركه بالحاسّاتِ الخمسْ

لن تدركَهُ إلا حينَ تُحِسَّ بما ليسَ يحسْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خالد منتصر

المجد للعرى

اقتحم المرض «طلبة» حجرة الكشف كالرصاصة بدون سابق إنذار.. لم ينبهنى بدقاته المعتادة على الباب أو حتى بنحنحته المتحشرجة المثقلة ببقايا المعسّل .. وجدته فجأة فى منتصف الحجرة بينما كنت أقوم بالكشف على مريضة .. أمرتها سريعاً بأن ترتدى ملابسها واستدرت كى أستعد لمواجهة هذا الأحمق بالسب والركل مصمماً على استباحة كرامته كما استباح حرمة المريضة فقد كنت أشك منذ فترة فى أن «طلبة» يتلصص على مريضات القرية فى أثناء فحصهن لعله يظفر بمساحة عرى يمرح فيها خياله باقى اليوم .. وها أنذا أتأكد من ذلك فهو الآن لم يعد يرضى ببانوراما ثقب الباب بل امتد طمعه إلى لقطة زووم فيها التفاصيل التى تغرى أنياب عضة الجوع السامة...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ قبل ما تشتمنى يا دكتور أو تعمل أى تصرف .. أنا غلطان وستين غلطان .. بس لما حتعرف حتعذرنى ..

ـ أعذرك مين مافيش حاجة فى الدنيا تخليك تعمل الجنان ده اللى انت عملته...

ـ «حسن الطايفى» سايح فى دمه يا دكتور ...

قالها مباغتة حتى اعتقدت أنها مناورة منه كى يشتت انتباهى عن مباغتته الأولى بأسلوب لا يَفُلّ المفاجأة إلا مفاجأة أكثر كهربية منها، وتلجيماً للسان والعقل.. تملكنى هذا اليقين فبدرت منى حركة لم أتوقعها ولم يتوقعها

هو بالطبع.. لكمته بعنف لدرجة أنه فقد الوعى لثوان و«حسن الطايفى» ليس أى مريض و«طلبة» بالذات يعرف أنه أعز الأصدقاء فى قرية (الشعراء) والمناورة باسمه فى مثل هذا الموقف لا تغتفر...

ـ الله يسامحك يا دكتور واللّهى تلاتة بالله العظيم اللى قلته لك عن «حسن الطايفى» كله صح وأمه لسه باعته لىّ مع رجب جارهم وأهو واقف بره لو عايز تتأكد....

لم يعد لدىّ وقت لمزيد من الشك والحدس والتخمين.. أمرته بسرعة أن يحضر شنطة الآلات ويغلق باب الوحدة الصحية وانطلقنا نهرول فى اتجاه دار «حسن الطايفى».... أجاد «حسن» الحفر فى ذاكرتى كما أجاد حفر الخشب، فانطبعت الصورعندى ما بين بروز وفجوة.. بروز الحقيقة وفجوة التناسى... قدموه إلىّ فى أول لقاء بعبارة: خريج كلية التجارة الذى أصبح أشهر (أو يمجى) فى دمياط، وكانت سمعته قد سبقت رؤيته، وصار أول لقاء لى معه مجرد تكملة للصورة التى حدثنى الكثير عنها أو بالأصح تصحيح للصورة: فوسامته كانت دائماً هى مفتاح حديثهم حتى أننى تخيلته «شعراوى» ينتمى للأصول الفرنسية التى يقولون إنها اختلطت بدماء أهل القرية أثناء حملتهم الصليبية، ولكن وسامته فى الواقع لم تكن مستمدة من شكله فقط، فهو برغم شعره الأسود الناعم المختلط دائماً بنشارة الخشب وعينيه الواسعتين الذكيتين وصدره القوى المغطى بغابة الشعر فقد كان يملك كرشاً كمعظم الدمايطة العاملين فى مجال الموبيليا.. ومعظم وسامته مستمدة من اهتمامه بتفاصيل ملابسه وتناسق ألوانها، ومن حديثه الهادئ الواثق الذى يتضمن دائماً قصة للاستشهاد أو طرفة لجذب الانتباه.. وذاكرته الحديدية المرتبة التى يتندر بها الجميع لدرجة أنه كان يحفظ أفلاماً عن ظهر قلب، وخاصة فيلم «لص بغداد» الذى كان يستطيع أن يحكيه بكل تفاصيله وكأنك تشاهده فى صالة السينما.. أما صوته العذب العاشق «لعبد الحليم» فقد كان جواز مروره إلى القلوب ومنها قلبى فأحلى لحظاتنا معاً دائماً هناك فى غيط «عبيد» حين نهرب من ملل الوحدة الصحية وكآبتها لراحة تحت شجرة التوت المملوكة «لمصطفى الضوينى» هناك تتحرر الحنجرة ويتسلل صوته الحالم ليستدعى كل ما هو جميل فى هذا الكون حتى أنهم أشاعوا فى (الشعراء) أن من يريد اصطياد العصافير فليصطدها وقت غناء «حسن الطايفى» فهى حتماً تسمعه ولا يقطع سلطنتها إلا صوت طلقات الرش التى تحيل سجودها موتاً فى المكان.

صرخت فينا الأم من الشرفة أن نسرع الخطو حتى نلحق «حسن».. طرحتها السوداء مشدودة بين أصابع اليدين ترتخى وتنبسط مع الولولة وشعرها الأبيض المهوش ينذر بكارثة.. فى قفزتين دلفنا إلى صالة البيت حيث

خرطوم دم يندفع من منطقة العانة لينساح فى أرضية الغرفة .. «حسن» متكور بجسمه فى وضع الجنين ويداه تغطيان العانة وقسمات وجهه الشاحب ترسم ألماً وحزناً..

ـ دخلوا علينا الأندال ولاد الكلب وقالوا لازم نطاهرابنك ونطهره..

حاولت حصار مصدر تدفق الدم... أزحت يديه جانباً. إنها ليست عملية طهارة إنها عملية بتر!! اجتذاذ من الجذور.. اندهشت لماذا «حسن» بالذات؟ ولماذا وقع التخصيص على هذا العضو؟!

اكتسبت منه الدهشة وروى هو بذورها التى استطالت ونمت أسئلة ملحة وعلامات استفهام تصمد أمام حشائش الألفة وأشواك العادة.. كان يسألنى لماذا تقرأ رسائل «فان جوخ» وتقلد لوحاته؟.. ارسم مثله ما يجول بنفسك. ضع بصمة روحك على اللوحة حتى لو لم تخضع لكلام الكتب... قالها لى بأعلى صوته: طظ فى الجميع وعاش فنى حراً مستقلاً!!.. كان يقول كلماته أحياناً بخشونة ولكنها دوماً كانت بحب وصدق. عرف عنى حبى للرسم واللون وكراهيتى لمهنة الطب ولكنه لم يحاول أن يثنينى لا عن هذه الهواية ولا عن تلك المهنة.. هل هى رغبة فى عدم اقتحامى أم اقتناعٌ بأن فشلى فى الاثنتين كالقدر الميتافيزيقى لا فرار منه!

ـ إنت بترسم على ورق أو بالكتير قماش أما أنا فباحفر على خشب. انت بترسم بريشة وأنا بأدق بدفرة.. على أد تعبى ومعا فرتى مع الخشب باحس قيمة الأويمة اللى باطلعها.. بصراحة باحس إن اللوحة بتاعتك زى البت المايصة.. وحتة الأويمة بتاعتى زى الواد الجدع اللى راضع من بز أمه..

أحسست أن بين البارز والغائر فى هذه الأويما تكمن قوة «حسن» وأيضا حنانه..

أخذ «طلبة» الممرض يحضر إبرة الجراحة والخيوط كى أربط الشريان النازف وأغلق الجرح بسرعة قبل أن تتسرب الروح مع تيار الدم الراحل خارج الجسد، كان البحث عن الشريان مضنياً فدمه مندفع مثله.. اندفاعه حين أعلن عن نيته فى تكوين رابطة لعمال الموبيليا فى دمياط لحماية حقوقهم وصمم على مواجهة تجار المدينة الذين يهبطون قرية (الشعراء) ويشترون الموبيليا بأرخص الأسعار ليعرضوها فى معارضهم المعروفة لأبناء القاهرة وقاطنى المدن الكبرى، وحتى أبناء الخليج ممن لا يعرفون من دمياط غير هذه الڤاترينات البراقة والمعارض الفخمة فى المدينة، أما (الشعراء) الورشة الكبيرة الموردة وعصب الحياة المنتج فى هذه الصناعة فهى فى الظل....

ـ هيَّ فى الضل لأن احنا اللى حطيناها فى الضل...

الشمس بتاعتهم والنور على مقاسهم هم بس.. أما احنا فمكتوب علينا ناخد حقنا منهم بالقطارة واحنا شايفين شغلنا معروض بأضعاف الثمن فى معارضهم....

أحاول فرملة اندفاعه وأنصحه بالابتعاد والإخلاص لفنه..

ـ ما تقوليش وانا مالى ودع الخلق للخالق وانت حتصلح الكون والكلام الفاضى ده... دول بتوع سوق وأنا فاهمهم.. وبعدين لازم تحس بإحساسى علشان تفهمنى.. لما تلاقى عرقك بقى كروش منفوخة وأنفاس حشيش وعربيات زلمكه مركونة قدام أفخم عشش فى رأس البر.. لما تلاقى كل ده لازم تنفجر وتلم أولاد كارك وتوعِّيهم..

لا أستطيع استيعاب مثل هذه العبارات وإن استوعبتها فهى ليست مضبوطة على موجتى، مثلها مثل وشَ الراديو... فقد كانت كل حياتى نظرية وبداى كانتا بلا ذاكرة عملية، فأنا لا أجيد حتى دق مسمار فى الحائط.. انبهرت بكلماته ولكننى كنت أثبط من عزيمته قدر ما أستطيع وأحاول إحباطه بكل الطرق.. اعتبرتها فيما بعد من ميكانيزمات الدفاع بلغة الطب النفسى... ولكن إصراره كان بلا حدود فقد حاول إقناع كل عمال الموبيليا بـ (الشعراء) وإشهار الرابطة.. حاول ولكن ديون الورش وارتفاع سعر الخامات وقلة خبرة التسويق جعلت الخيار صعباً بين رابطته وبين حيتان دمياط....

ـ إبنى كافر؟! معقول ده يا ناس.. ابنى اللى الناس فضلوا صوته فى قراءة القرآن على صوت شيخ الراديو فى صلاة الجمعة ... قالوا عليه كافر وعايزين يقتلوه..

ـ مين دول يام «حسن»؟.

ـ زمايله النجارين والأويمجية جيران الورشة. الجماعة اللى مربيين دقونهم دول..

اعتبروه ضالاً فحاولوا هدايته قبل ذلك مرتين.. المرة الأولى بالحسنى حين نصحوه بألا يقف فى الشرفة عارى الصدر بدون فانلة فى قيظ الصيف، واتهموه بإثارة الفتنة بواسطة عضلاته التى تشكلت على مدى سنين ممارسته لكمال الأجسام فى مركز شباب القرية.... صدره الرشيق المتهم يعلو ويهبط بإيقاع الموت اللاهث المقتحم اقتحامهم حين حاولوا معه للمرة الثانية التى كانت أكثر عنفاً حين هجموا على مخزن ورشته المغلق

وكسروا القفل، حين علموا من صبيانه أنه بعد الانتهاء من شغله الأصلى يسهر على نحت أجساد عريانة تظهر العورة وتغرى الحس.. تم الاقتحام فى منتصف الليل.. تطايرت من شبابيك الورشة بقايا النهود والأفخاذ والأكتاف والرءوس المتوجة بالشعر.. وتحطمت أجساد عارية منها المنحوت على واجهة بوفيه أو المصمم على هيئة أرجل للموائد أو للمقاعد... ارتفعت صيحات التكفير والوعيد بجهنم عند قبر كل مصور أجساد ونحات أصنام.. ارتفعت حتى غطت على نقيق ذكور الضفادع حين استعراض فحولتهم... احترق هذا العرى المتألق فى الجرن الواسع أمام ورشة «حسن» وتصاعدت ألسنة اللهب الثعبانية ملتهمة تلك الوجبة تاركة قطعاً لا تحصى من الفحم نوتاً لنارجيلات قهوة «على الدياسطى» المجاورة. وانتشر خبر فى القرية مفاده أن ساحة الجرن قد أصبحت أماناً فى الليل بعد الانتقام الربانى واحتراق هذا العرى الفاجر فلم تعد تسكنها العفاريت التى تتنكر فى شكل الأرانب، وكان ذلك مسوغاً كافياً لإغلاق محضر البوليس وحفظ شكوى «حسن» لعدم توافر الأدلة الفحمية....

طرف سبابته الأيمن مبتور وكأنه يشير إلى موضع الجرح... لا يخجل من هذا الإصبع ويقول: نص أو يمجية ونجارين الشعر: صوابعهم طايرة من مكن شق الخشب ويضحك عالياً ويقول بلهجة «يوسف وهبى» المسرحية أويمجية بلا أصابع زى عزبة (الطايفى) عزبةٌ بلا طحال.. وكانت هذه العزبه.التى ينتمى إليها «حسن» قد اشتهرت فى (الشعراء) بأن معظم رجالها قد أجروا عملية استئصال الطحال المتضخم من جراء البلهارسيا، وكان «حسن الطايفى» من القلائل الذين أفلتوا من هذا المصير، ولكنه لم يفلت من مشاهدته عن قرب بشكل دورى، حين يضع القىء الدموى نهاية أقاربه من قاطنى عزبة (الطايفى)..

أحسست أن دورى قد انتهى عند هذه الخطوة... فالجرح قد تم غلقه والنزيف قد توقف... دائماً ينتهى دورى عند هذه المرحلة.. مرحلة الجسد الذى بلا حراك ولكنه حى حياة المنتظر لمن هم أكثر خبرة منى وأكثر امتلاكاً للإمكانيات بعيداً عن وحدتنا الصحية التى لا تمتلك إلا أقراص السلفا والنوفالچين ومزيج الراوند شجعنى نجاحه النسبى فى جمع التوقيعات للرابطة على أن أخاطب مديرية الصحة بدمياط لمنحى إمكانيات أكثر كجهاز أشعة أو معمل تحليل متقدم، لم أنتقل بمرحلة المخاطبة لمستوى الإلحاح لأننى لم أكن مثابراً مثله مع أنى لم أتعرض لمضايقات مثل التى تعرض لها «حسن» من جيرانه أصحاب الذقون، الذين أخبرنى عنهم بأن السبب الرئيسى فى تعرضهم له وحرقهم لقطع الأويمة، هو خضوعهم لأوامر نجار الموبيليا وارتباطهم بمصالح أصحاب

المعارض الكبيرة.. وسكوته عليهم هو سكوت مؤقت لحين إنشاء الرابطة وإشهارها ذلك الحلم الذى يتشكل مع كل بروز وغور فى الأويما..

قبلته فى الجبين بين العينين .. النبض ضعيف حقاً ولكنه مازال يطلب الحياة. العينان مكسورتان ولكنهما مازالتا تستجيبان للضوء.. الجسد مفتقد للذكورة ولكنه مازال يحتفظ بقدسية العرى وسحر الرجولة... طلبت من «طلبة» الممرض أن يسرع بطلب الإسعاف لنقل «حسن» إلى المستشفى الأميرى، وبينما كنت أستعد لمغادرة منزل «حسن الطايفى» لمحت لوحة كنت قد انتزعتها من كتالوج بناء على طلبه . لوحة الإفطار على العشب لـ «مانيه» .. لمحتها محاطة بإطار من أويما الزخارف النباتية.. هل لم يستطع حل لغزها المحير بعد وما الذى جعله يلح فى اقتنائها؟... لماذا تتعرى السيدة فى اللوحة وسط رجلين يرتديان كامل ملابسهما؟. ولماذا هى أكثر أناقة ورقياً منهما، مع أنها عارية والمناسبة مناسبة إفطار على العشب!

ARCHIVE
http://Archive.sakhrit.com

خمس افتتاحيات ومقدمة لقصيدة الصبابة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الافتتاحية الأولى

ليس بيْنى وبينَكَ إلاَّى
ليس الذى تشتَهيه المدَى كُلُّهُ
فأَقِمْ بين ذاكرتى والزمانْ
وأَعِدْ ما مضى من تصاريفِ هذا الزمانْ
قلْ لنا كيف كانْ
هل عَنَى أهلَه ما عنانا (*)
هلى تُرى مَضَّهمْ مثْلَما مَضنَّا
ولماذا اصْطَفَانا
خانَنَا وانْحنى لسوانا؟؟
أليسرِ بنا؟
سرُّنا فى خطانا
أم لأنَّا فُتِنَّا به فَرَمَانَا؟

الافتتاحية الثانية

خَرقَ الغُيُوبَ وجاءنى
وعليه وعْثَاءُ الطريقِ
- لِمَ جئتَ؟
قالَ شَمَمْتُ عن بُعدٍ حريقى
فأتيتُ أسأل مَنْ شَبيهى
قلتُ احترقتُ وهذه الأنوارُ بعضٌ من بَرِيقى
أوَمَا ترى هذا الرَمَادَ
- سَبَقتنى ؟
- كلاَّ ... حَنَنْتُ
وربَّما حَنَّ الشبيه إلى الشبيهِ
- ضن الزمان بمثلِنا
لاصاحب يَأْسُو ولا مَنْ نَصْطَفيهِ
وقسا الزمانُ وسامَنَا عَسْفاً
فلسنا من بَنيهِ

الافتتاحية الثالثة

وشربْنا
فتَذَكَّرْنا
وحَنَنَّا
فَشَرَقْنا بالدّمعِ جميعا
وذكرْنَا الجِيرةَ والأحبابَ جميعا
وجَهَشْنَا:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذاك زمانٌ ولَىً
ثم غرقْنا فى الصّمتِ جميعا

الافتتاحية الرابعة

قال والكأسُ بين يدينا
ضَاقَت الأرضُ بى
لم أنَمَ ليلتى
فلماذا كبوْنا
قلتُ حق علينا
أن تكون البداية ، أن نَتَهَجَّى الطريقا
وشربنا
شربنا
شربنا
فلما أفقنا
كانت الأرض قفراً
ووجهُ السماءِ حريقا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الافتتاحية الخامسة

رجوتك ألاّ تجىء
لغة ثَيِّب وزمان ردِىءْ
رجوتك ألاّ تجىءْ
ليس لى غيرُ حزْنى
وهذا المدادُ الذى لايضىءْ

مقدمة لقصيدة الصبابة

هذى الجـــــزيرةُ تـأْتى نَفْحـــــةً ورؤًى
وتْرتمَى عـند بـابـى وهْىَ تـهـــــــتِفُ بِى .
ســـألتـــهـــا أحنين هزها فـــهـــفت
أم أن ســحـــراً سَرَى فى ربعـــهـــا الخـــربِ
فـــانســـاب فى الأرضِ طِيبٌ من توهُجِهـــا
واخـــضَرَّتْ البـــيـــد من نجـــوى ومن طربِ
قـــالت ســـمـــعت أنين العـــود فـــاشْتَعلتْ
كل المفـــــاصلِ منى ، هدَّها لـهـــــبى
فـــجـــئتُ أســـألُ عن هذا الذى شـــرَدَتْ
أوتَارهُ ، فـــــــتـندى يـابسُ الحـطـب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(*) الإشارة واضحة إلى قول المتنبى

صـــحب الناسُ قـبلنا ذا الزَّمـــانا
وعناهم من أمـرِه مـــاعـنانـا

*تلوين وتلصيق سارة فيام **

أقنعة

*تقديم وأشعار جمال الدين بن الشيخ **

«فى المسرح، ما كادت المأساة تولد حتى استخدمت القناع» هكذا كان **بوالو*** يقول. هذا الوجه المزيف يستثير الرعب، أو الشفقة، أو الضحك. وليس هناك سبب آخر يستدعى وضع القناع. والذى يضع القناع فوق خشبة المسرح أو بعيدا عنها، لا يعيش لحظة واحدة إلا كونه ليس هو نفسه. لكن أقنعة سارة فيام لاتغش أحدا. هذه الأقنعة تغطى القلق كأنما بجبهة عمياء. ثم تتشقق وتتصدع باندفاعة يائسة من الداخل. عمل فى جوهر المادة منذ البداية: تصوير، زيت، ألوان مائية، باستل، أقلام ألوان، رصاص، أوراق مشغولة، ممزقة، مشرمة، تلوينات على تلوينات بالزيت تقتفى أثر الفجوات المتروكة بين مساحتين أو الملصوقة مباشرة فوق الكسرات المأخوذة أصلا من اللون.

من هذه المكونات تولد المواد والأشكال. من مصادفة هذه الأعراس تتشكل زلزلات غير منتظرة. القسمات، سطوح النور يعاد توزيعها، حاشيات تضم فى خطوطها تجمعا من عناصر عاشقة معشوقة. فم، عينان، أنف تظهر على نحو غريب، لايرسم وجها إلا بالقليل الذى يفتحه على شىء منه، هو ما سوف يكون عذابه العميق.

أحيانا تكون الحركة لاتزال خشنة. إنها تقتلع كسرة ملصوقة. والأثر على الورق المقوى يذكر بجرح. وهكذا، المعنى يغتصب المادة.

القناع يشدنا بلا رجعة، نظرته اليباب تخترقنا كأنها تلقى باللانهاية فينا. وجعه، يقودنا نحو هذا الذى يختفى، يفرض علينا الحاجة إلى أن نفهم لماذا كانت هذه الخطوط الغامضة، هذه الظلال الملطخة بالقرمزى، هذه الاختلاجات أو هذه القساوات تتضمن دائما النداء ذاته الذى يحملنا إلى ماوراء المظهر، حيث قد، نفهم السر فى حياة قلقة، أو فى نظرة تلقى على الآخرين.

---

* **سارة فيام** فنانة فرنسية معاصرة. **جمال الدين بن الشيخ** شاعر فرنسى معاصر من أصل جزائرى، وهو أستاذ الأدب العربى بجامعة السوربون. **وبوالو** هو الناقد الفرنسى الكلاسيكى صاحب «فن الشعر»

ترجم النصوص **أحمد عبد المعطى حجازى**

وجدير بالذكر أن الأشعار المصاحبة للأقنعة مكتوبة فى شكل الرباعيات وهى فى الأصل الفرنسى منظومة ومقفاة.

مراد وهبه

إرادة التغيير*

* ألقى هذا البحث فى مؤتمر «التربية المقارنة» بكلية التربية جامعة عين شمس وعنوانه «إرادة التغيير لإدارة التغيير» فى يناير ١٩٩٥.

عنوان هذا المقال يذكرنى بكتابين أحدهما **لوليم چيمس** عنوانه «إرادة الاعتقاد» صدر عام ١٨٩٧، والآخر **لفردريك نيتشه** عنوانه «إرادة القوة» أصدرته أخته **إليزابيث فورستر ـ نيتشه** عام ١٩٠١ أى بعد وفاة أخيها بعام. وبذلك تقدر المسافة الزمنية بين صدورهما بأربع سنوات. وتقدر المسافة الزمنية بينهما معاً وبين الحديث عن «إرادة التغيير» بأكثر من تسعين عاماً.

والسؤال إذن:

هل ثمة مبرر للحديث عن «إرادة التغيير»؟

للجواب عن هذا السؤال نؤثر الإهابة أولاً بآراء كل من **چيمس ونيتشه**.

فى كتاب «إرادة الاعتقاد» يقول **وليم چيمس** إن اتجاهه الفلسفى يمكن أن يُنعت بأنه «تجريبية راديكالية». التجريبية عنده تعنى أن النتائج التى ينتهى إليها فى شأن أمور الواقع ليست إلا فروضا قابلة للتعديل فى ضوء تجارب المستقبل. والراديكالية تعنى أن مفهوم «الواحدية»[1] مازال مجهول الهوية. ومن شأن ذلك أن يفسح المجال للتعددية ومن بينها الإيمان الدينى بشرط أن يمتنع أصحاب هذا الإيمان عن إحداث أى إزعاج فى السوق. ذلك أن اعتقادنا بأن عقولنا مخلوقة على قدر الحقيقة المطلقة ليس إلا مجرد رغبة عارمة مدعمة من النظام الاجتماعى. فنحن نرغب فى اقتناص الحقيقة، كما نرغب فى الاعتقاد بأن تجاربنا ومناقشاتنا تتجه إلى الحقيقة المطلقة. ولكن إذا سألنا أحد الشكاك عن كيفية معرفتنا لكل هذه الأمور فالمنطق عاجز عن الجواب. إنها مجرد إرادة. ولهذا فإن التجريبيين ضد اليقين الموضوعى. ومع ذلك فإنهم لا يكفون عن البحث. والفارق بينهم وبين المطلقيين أن اليقين الموضوعى عند المطلقيين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقع فى البداية، أما عند التجريبيين فيقع فى النهاية. ومن ثم يمكن إيجاز التجريبية الراديكالية فى قاعدتين: الاعتقاد فى الحقيقة، وتجنب الخطأ. بيد أن هاتين القاعدتين متباينتان تباينا تاما. وبذلك تقف التجريبية فى مواجهة المطلقية إزاء الاعتقاد فى الحقيقة. يرى المطلقيون أن فى إمكاننا معرفة الحقيقة، بل فى إمكاننا معرفة متى يتم اقتناصها. أما التجريبيون فيرون أن اقتناص الحقيقة ممكن، ولكن ما ليس ممكنا هو معرفة متى يتم اقتناصها بدون أى خطأ. ذلك أن ثمة فارقا بين أن نعرف، وبين أن نعرف عن يقين أننا نعرف، والمطلقيون هم الذين يعرفون عن يقين، وهم الذين لهم السيادة لأننا جميعا مطلقيون بالفطرة، ومع ذلك يتساءل **وليم جيمس** عما ينبغى فعله من قبل طلاب الفلسفة؟ هل يدعمون المطلقية أم يتناولونها على أنها ضعف بشرى ينبغى التخلص منه؟ بوصفنا عقلاء ليس أمامنا سوى الطريق الثانى، وهو الطريق الأوحد، ومما لاشك فيه أن اليقين الموضوعى هو المثل الأعلى ولكن أين هو؟ ومن هنا فإن المطلقيين والتجريبيين ليسوا من الشكّاك بل من الدوجماطيقيين وإن كانوا على درجات متباينة من الدوجماطيقية. فالمتأمل فى تاريخ الأفكار يلحظ أن التيار التجريبى هو السائد فى العلم فى حين أن التيار المطلقى هو المهيمن على المذاهب الفلسفية لأن المذهب الفلسفى بحكم طبيعته هو مذهب مغلق. والدليل على ذلك الفلسفة الاسكولائية التى تتسم بأنها فلسفة مطلقية بفضل استنادها إلى ماتسميه بـ «البداهة الموضوعية»[٢].

هذا عن إرادة الاعتقاد عند **وليم جيمس** فماذا عن «إرادة القوة» عند **نيتشه**. لقد قيل عن كتابه الموسوم بهذا المصطلح إنه تتويج لنسقه الفلسفى على الرغم من أن **نيتشه** لا يريد لأفكاره أن تندرج تحت نسق معين. فهو ضد الركون إلى أية رؤية كونية. ثم إن المعرفة عنده، أداة للقوة، وهى تزداد بازدياد القوة. وإرادة القوة أداة للتحكم فى الواقع من أجل أن يكون فى خدمتها. والمذهب الوضعى يقنع بالوقوف عند الوقائع فى حين أن حاصل الأمر على الضد من ذلك. فليس لدينا، فى رأى **نيتشه**، وقائع وإنما لدينا تأويلات[٣]. واحتياجاتنا هى أساس تأويل العالم من أجل التحكم فيه. ولهذا يرى **نيتشه** أن **ديكارت** قد أخطأ فى البحث عن الحقيقة عندما توهم أنه عثر على اليقين الأول وهو أن الفكر يستلزم وجود المفكر فقال عبارته المشهورة «أنا أفكر إذن أنا موجود» ويرى **نيتشه** أن هذا اليقين الأول ليس باليقين لأنه صادر عن عادة أجرومية وهى أن لكل فعل فاعلا.

المعرفة إذن لا علاقه لها بالحقيقة، وإنما علاقتها بصيانة الحياة. وليس فى إمكان المعرفة مجاوزة هذه الغاية.

ولهذا يسخر **نيتشه** من لفظ «الحقيقة» يقول: **«نفرض أن الحقيقة امراة . فماذا بعد؟ إن الفلاسفة من حيث هم دوجماطيقيون عاجزون عن فهم المراة. ذلك أن الصلابة التى يتناولون بها الحقيقة سلبتهم القدرة على اقتناص المراة. والمراة لم تسمح لنفسها بان تُقتنص»**. ولهذا فإن الدوجما تشعر بالحزن واليأس ومن ثم فهى تكاد تلفظ النفس الأخير. وأخطر خطأ دوجماطيقى كامن فى اختراع **أفلاطون** لمثال الخير. ومن هنا ينقد **نيتشه** «جدول القيم» السائد الذى يعبر عن أخلاق المستضعفين، ويؤسس جدولا جديدا للقيم يستند إلى إرادة القوة، وهذه الإرادة هى الاسم الحقيقى لإرادة الحياة، لأن الحياة لا تزدهر إلا بإخضاع ما حولها. ومتى وضعنا هذا المبدأ انقلبت القيم السائدة رأساً على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عقب، وقلب القيم يلزم منه ضرورة. ومع ذلك فإن نيتشه يكشف لنا عن صعوبة نقد جدول القيم السائد وقلبه راسا على عقب لأن السلطة تحافظ على هذا الجدول ولا تسمح أن يكون موضع نقد. فأمام السلطة كما أمام الأخلاق يجب ألا نفكر ويجب أن نتكلم قليلا. ولهذا يقول نيتشه إن كتاباتى لا تتحدث إلا عن غزواتى(٤).

هذا عن إرادة القوة فماذا عن إرادة التغيير؟ وما مدى علاقتها بكل من إرادة الاعتقاد عند **وليم جيمس** وإرادة القوة، عند **فردريك نيتشه**؟

للجواب عن هذين السؤالين ينبغى تحديد العلاقة بين إرادة الاعتقاد وإرادة القوة. كل من الإرادتين ضد الدوجماطيقية. الأولى ضدها لأن الحقيقة ليست واحدة بل متعددة، والثانية ضدها لأنها ضد الحياة. ولكن على الرغم من أنهما ضد الدوجماطيقية إلا أنهما يفترقان إزاء مفهوم الحقيقة. الحقيقة، فى إطار إرادة الاعتقاد، تقوم فى مطابقتها للواقع العينى. وهذه المطابقة تقاس بمدى نفعها أو خيريتها(٥). أما الحقيقة، فى إطار إرادة القوة، فهى بلا معنى لأن هذه الإرادة ضد العقل. يقول نيتشه «لقد حررنا أنفسنا من الخوف من العقل، من الشبح الذى هيمن على القرن الثامن عشر: نحن الآن لدينا الجرأة من جديد أن نكون عبثيين وأطفالا وشعراء. وفى كلمة واحدة نحن موسيقيون»(٦). ومعنى هذه العبارة أن ثمة ثنائية حادة بين العقل والإرادة عند نيتشه بينما هى أقل حدة عند **وليم جيمس**. يقول «**من المشروع لطبيعتنا الانفعالية بل من اللازم أن تتدخل فى حسم الاختيار بين القضايا إذا اقتضى الأمر أن يكون هذا الاختيار أصيلا إلى الدرجة التى لا يمكن بحكم طبيعته أن يستند إلى أسس عقلية**»(٧). ولهذا يستعين **جيمس** بعبارة **بسكال** المشهورة «**للقلب حجج لا يعرفها العقل**».

السؤال إذن:

هل ثمة مبرر لهذه الثنائية بين العقل والإرادة؟

تاريخيا، هذه الثنائية وغيرها من الثنائيات هى السائدة فى تاريخ الفكر الإنسانى. فثمة ثنائية بين النفس والجسم، وبين المادى واللامادى، وبين الروح والمادة، وبين الفيزيقى والعقلى. وثمة ثنائيتان هامتان فى تاريخ الفلسفة. ثنائية **أرسطو** بين المعرفة النظرية epis-teme والمعرفة العملية teché. وثنائية **ديكارت** بين الأشياء المفكرة والأشياء الممتدة. ولكن ليس كل ما هو تاريخى هو أمر واجب، لأن الشك أمر لازم وإلا لما تطورت الحضارة الإنسانية. ولنجرب شكنا على الثنائية بين العقل والإرادة.

ونتساءل:

ما العقل؟

وما الإرادة؟

فى اللغة العربية نقول «عَقَلَ: أدرك الأشياء على حقيقتها. وعَقَلَ الشىء: أدركه على حقيقته(٨).

وفى الفلسفة يقول **ابن رشد** «وأما العقل فإن من شأنه أن ينتزع الصور من الهيولى ويتصورها مفردة على كنهها وذلك من أمره بيّن وبذلك صح أن يعقل ماهيات الأشياء وإلا لم تكن ها هنا معارف أصلا»(٩). وإذا علمنا أن ماهيات الأشياء هى حقيقة الأشياء ربطنا بين العقل والحقيقة سواء فى المعنى اللغوى أو المعنى الفلسفى.

هذا عن العقل فماذا عن الإرادة؟

يقول **ابن رشد** «الإرادة هى شوق الفاعل إلى فعل إذا فعله كفّ الشوق وحصل المراد»(١٠). ومعنى هذا التعريف أن ثمة علاقة عضوية بين الإرادة والفعل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والسؤال إذن:

ما مدى مشروعية العلاقة بين العقل والحقيقة من جهة، والإرادة والفعل من جهة أخرى؟

ونجيب بسؤال:

ما الحقيقة؟

وما الإرادة؟

عن الحقيقة ثمة نظريات ثلاث:

أولا: نظرية «الحقيقة صورة» أى الحقيقة صورة طبق الأصل. عبّر عنها الفلاسفة المسلمون فى قولهم: **«الحقيقة هى مطابقة ما فى الأعيان لما هو فى الأذهان»**، وعبّر عنها الفلاسفة المسيحيون وعلى الأخص **توما الإكوينى** فى قوله: **الحقيقة هى المساواة بين العقل والأشياء بحيث يستطيع العقل أن يقرر أن ما هو موجود موجود، وأن ماليس موجودا ليس موجودا»**، بيد أن هذا التعريف للحقيقة عسير المنال لأنه يفترض مقدما أن نعرف الأشياء مستقلة عن عقلنا، ثم نقارن بعد ذلك بين الأصل والصورة.

ثانيا: نظرية «الحقيقة قانونا». وقد عبّر عنها **ديكارت** فى قوله بأن **«سلاسل التفكير الطويلة التى اعتاد علماء الهندسة أن يستخدموها فى التدليل على أصعب ما يفرضونه خيلت إلىّ أن جميع الأشياء التى تقع فى علم الناس إنما تتتابع فيما بينها على هذا النمط، وأن الإنسان إذا كفّ عن أن يتقبل الباطل على أنه حق واحتفظ دائما بالنظام الواجب لاستنتاج بعضها من بعض لا يجد منها قصيا لا يستطيع الوصول إليه ولا خفيا لا يمكنه الوقوف عليه»**[11]. ومعنى هذه العبارة أن الحقيقة فى داخل أفكارنا، ولا تُعرف إلا بتلازمها المنطقى استنادا إلى قوانين العقل. بيد أن قوانين العقل متباينة بين فيلسوف وآخر، فقانون عدم التناقض عند **أرسطو**، ونقيضه أى قانون التناقض هو عند **هيجل**. وقانون العلية الذى يفضى إلى الحتمية مشكوك فيه عند **الغزالى** من متكلمى المسلمين، وعند **هيوم** من فلاسفة الغرب على الرغم من تباين الغاية من هذا الشك. فهى عند **الغزالى** لتبرير المعجزة، ولكنها عند **هيوم** لدحض الدوجماطيقية.

ثالثا: نظرية «الحقيقة نجاحا». وقد عبّرت عنها البرجماتية، وعبّر عنها على وجه التخصيص **وليم جيمس** فى نفيه لوجود حقيقة واحدة لأن الحقائق متعددة وذلك بسبب التباين فى تسمية ما هو ناجح. وما هو ناجح يقاس فى إطار العلاقات القائمة. ونحن نرى أن هذا المقياس مخالف للواقع. فالواقع متطور ولهذا فالعلاقات القائمة ليست دائمة. وتاريخ العلم يشهد على ذلك. فعند أرسطو كانت العلاقة قائمة بين وزن الجسم وسرعته بمعنى أنه كلما كان وزن الجسم أثقل كانت حركته أسرع. أما عند **جاليليو** فلا علاقة بين وزن الجسم وسرعته. فالسرعة واحدة أيا كان وزن الجسم متى أزلنا العوائق الخارجية.

وتأسيسا على هذه النظريات الثلاث ونقائضها يمكن القول بأن ليس ثمة حقيقة، وبالتالى ليس ثمة علاقة بين العقل والحقيقة.

يبقى بعد ذلك التساؤل عن مشروعية العلاقة بين الإرادة والفعل أى هل ثمة علاقة بين الإرادة والفعل؟

ونجيب بسؤال: ما الفعل؟

إن الفعل ينطوى على التأثير، والتأثير ينطوى على التغيير، والتغيير ينطوى على وضع وسائل لتحقيق غاية، أى الفعل غائى. والغاية مطروحة فى المستقبل، ومن ثم فالفعل مستقبلى، ولأنه مستقبلى فهو رمز على النفى من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حيث أنه رافض لواقع قائم Status Quo، ورمز على الإيجاب من حيث أنه محقق لواقع قادم Pro Quo(١٢).

والواقع القادم هو رؤية مستقبلية من تكوين العقل بهدف تغيير الواقع. إذن الفعل من حيث هو تغيير للواقع القائم هو من العقل وليس من أية ملكة أخرى. وأمثل لذلك من تاريخ العقل الإنسانى بنظرية حركة دوران الأرض التى أعلنها **كوبرنيكوس** فى كتابه المعنون «فى دورات الأفلاك السماوية» والذى صدر عام ١٥٤٣ وجاءته نسخة منه وهو على فراش الموت. وهذا الكتاب يعتبر حدا فاصلا بين نهاية العصر الوسيط وبداية العصر الحديث. ولكن هذا الحد الفاصل لم تكن صناعته بالأمر الميسور. فقد أهدى **كوبرنيكوس** كتابه إلى البابا **بولس الثالث**. وقد جاء فى الإهداء أن لديه قناعة قوية بأن ثمة أشخاصا سيطالبون بإعدامه هو وأفكاره بسبب نظريته فى حركة الأرض، وأنه بسبب هذه القناعة قد احتفظ بسرية هذه النظرية لمدة ستة وثلاثين عاما. ثم ذكر فى خاتمة الكتاب أن **فيثاغورس**، فى القرن الخامس قبل الميلاد، قد دعا إلى نظرية حركة الأرض التى كان يود إخفاءها عن الجمهور ولكنه لم يفلح فأحرقت الدار التى كان يجتمع فيها الفيثاغوريون. ومعنى ذلك أن نظرية حركة الأرض استغرق إعلانها أكثر من ألفى سنة.

وثمة سؤال هنا لابد أن يثار؟

لماذا تأخر إعلان هذه النظرية أكثر من ألفى سنة؟

جوابنا أن هذه النظرية تستلزم إحداث تغيير فى الواقع القائم لأنها تنقل البشرية من الثبات إلى التغير، ومن المطلق إلى النسبى. ونخلص من ذلك إلى أن هذا التغيير المرتقب هو فى صميم الفكرة التى هى من صنع العقل.

ولكن أى عقل؟

إنه العقل المبدع إذا أخذنا بتعريفى للابداع بأنه «قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة بحيث تحدث تغييرا فى الواقع».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(١) الواحدية Monism لفظ ابتدعه ڤولف Wolff للدلالة على المذهب الذى يرد الكون كله إلى واحد كالروح المحض أو الطبيعة المحضة.

(2) William James, The Will to Believe, Longmans, NewYork, 1917, pp. 12-31.

(3) Nietzsche, The Will to Power, (edit.) Walter Kaufman, Vintage Books, New York 1988. p. 481.

(4) Geoffrey Clive (edit.) The Philosophy of Nietzsche, Selected from the 18 volume, Mentor Books, New York, 1965, pp. 100, 104, 112, 122, 123.

(5) William James, Pragmatism, Longmans, New York, 1042, pp. 75-76.

(6) The Will to Power, p. 524.

(7) The Will to Belief, p. 11.

(٨) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، جـ٢، ط ٣، ص ٦٣٩.

(٩) مراد وهبه، المعجم الفلسفى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط ٣، ١٩٧٩، ص ٢٧٥.

(١٠) ابن رشد، تهافت التهافت، طبعة بويج، دار المشرق، بيروت، ١٩٣٠، ص ٩.

(11) Descartes, Discours de la Méthode, II.

(١٢) مراد وهبه، مستقبل الأخلاق، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٢٨.

محمد سليمان

فضـــاءات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

-١- ارسم بحراً وادعوه نورا

ارسم ساحلاً وأخطو

هل الجَسَد عُمْلَةُ النهاريِّنَ

لاتزال الغَمْزةُ

ولايزال الخالُ

كيف يكون ظلٌّ ولاتكونُ

ذهبٌ من نوافذها لم يزل يهبُّ

ذهبٌ

ورمّاناتٌ باتِّجاه البحرِ

هل هى الأنثى؟

المناشفُ تعرف أن اسمها لايضيءُ

وأُمِّى التى تتسلّل كل صباح إلى داخلى

لتشُدَّ الأرانبَ

شارع طنطا بدايتِه فى الخليجِ

وآخره الرملُ

طفل وكهل على رأسه يقعدانِ

يُظِلاّن محترقاً

يَدْحوانِ

لمنتصف الليل رقّتُهُ

مطر فى البعيدِ

كلاب تلاعب أشباحها فى الزقاقِ

خفير يسيل على وجهه النومُ

من سيُعين الأميرة حين تطِلُّ

يُعِدّ لها سلّما من حروفٍ

بيوض هناك ستبدأ منها الشوارعُ

من بيضةٍ سوف تنهض نورا

طيور الممر ستحسبها نخْلةً

والقنافذ غاراً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبيٌّ سيملأ بالونةً بالهواء الذى نسِيَتْه

وكهل سيقعد فى غرفة السطح مُنْتَظراً نَقْرَتَيْنِ

أكانت بأقمارها تتجوّل فى البهو حافيةً؟

- ٢ - أرسم الدائرة امراة والرجل خطّاً

أضع شمعةً وأدعوها السُّرَّةَ

وغيمةً وأنْدَهُ الحنينَ

فى الغرفة مقعد لاثنينِ

رجل بطول صرخة

ومتاهةٍ...

قمرٌ بحجم موْزةٍ هناكِ

وكمنْجَةٌ فى الجرابِ

ليل ولاشىء للبردِ

ليل ولاحدّ للعواء.

كلما جاء مارس جاءت معه

أتكون الغبار الذى فيهِ؟

لا الطيِّبون بأحزِمةٍ من رصاص أتوا

ولاجامعو اليرقاتِ

فمن سيُذكِّر بحراً بماضيهِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحشو بوسْوسةٍ

سوف أغفو قليلاً

أنا الكهلُ

سوف بلا خجلٍ

أتلصّصُ

أتركها تتوهّم أن الهواء نقيٌّ

لماذا تدارى نواقيسها باليدينِ

على الخال سوف أحط يداً

وعلى الرُكبتينِ

سأعلن أن الدفاترَ أوْلى بها

وفى البعد سبعُ فوائدَ

أولها أن يظلّ البريقُ

وآخرها النَزْرُ

باب الحديد رأى

والمرابونَ

قارئة الكف من عَسلٍ لم تهبها

فظلت على الحدِّ

لم تعْلُ فيها النجومُ

ولم تدخل الفرْوَ مثل الثعالبِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل أكرةُ الباب باردةٌ

- ٣ - أرسم جسَداً عافياً وخاليا من الحريرِ

وآخر فوانيسُه لاتوارى

فى شرفتها المرآة البلاستيكيّةُ

حولها الزجاج ولقالِق النيونِ

كيف لرأس واحد أن يلُمّ

وكيفِ لجسدٍ أن يدخل الصفيحَ

أرسم سهماً وأطلقُ وحاوِيةً وأعلن حرباً

حتى مطلع الفجرِ

.وسلاماً بين طعنة وأخرى

هل يليق بها أن تشيخَ وتنسى سماء من الفرْوِ

أو سحبا لم يُرِقْها الحصانُ؟

دم ناشِفٌ لايخطُّ

ولايشبه الريحَ

هذا المحيط الذى تحت نافذتى

لم يكن فى الصباحِ

ولكنها من كلامٍ ستقفزُ

أو تهبط السلّم النَّغَمِيَّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ستدفع بعض الهواء ببعض الهواءِ

وتشفى من النومِ

فى الكوب ماءٌ

وواحتها لم تزل فى السريرِ

وظِلاّن فى البهوِ

ظِلان ضِدّانِ

لم يكن العاج يهذى

ولا النخل فى ساحةٍ يستجيرُ

ولم يكن الصمت من ذهبٍ

والكلام سلالمَ

فى الكوب ماءٌ

ودافئةٌ لاتزال المشدّاتُ

والثوب أحمرَ

ظل الخريف دماً واقفاً بالوصيدِ

وظل الشتاء أرانب مكْسُوّةً بالبهاءِ

وظلت تثرثر عن قادمين

مواكبهم لاتُصَدُّ

وبالنار تلهو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٤ ـ هى التى فى حضنها صار الهواء ذكرا

أقول للرسامِ

كلما أطلّ من يديه بعضُها

وكلما اختفتْ

هى التى من أجلها أحب ذاتَهُ اللبيبُ

والتى بجنّةٍ

جحيمها اشترى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يسرى محمد أبو العينين

طيـــف

كنت أمضى معه إلى محطة القطار، نضرب بأقدامنا فى بلل الشوارع والصمت والظلام، لم يلتفت إلى ولم يتكلم، وكنت أنا مثله لا أرغب فى الكلام.. فقط كنا نحث الخطى لنلحق بالقطار، شاخصين بعيوننا إلى مبنى المحطة العتيق وسورها الحديد.. كان يمضى بسرعة ويسبقنى بخطواته الواسعة وكنت أجرى خلفه لألحقه، غير قادر على منع نفسى من الحقد عليه، لكن نبتة من الفرح كانت تولد فى قلبى وتورق.

كان للمساء، وللأرض الموحلة، وللنسمة الباردة الهفهافة رائحة، وكنت أشمها فأشعر بدبيب الجذور لنبتة الفرح فى قلبى.. أشعر بفروعها تمتد وتتشعب، تتوغل فى الحواس المترقبة وتنفذ فى الخبايا، أحس ثقل ثمرها الدانى كلما اقتربنا من محطة القطار، وحين قفز فى عربة القطار وأوصانى أن أهتم بالشقة، انفرط الثمر وتساقط وارتطم بالحنايا وحينذاك راح القلب يقفز فى مكانه وينط.

قلت له ألاّ يهتم، وعليه فقط أن ينتهى من مهمته ويعود سريعا ورحت أبدو أمامه مهموما لسفره المفاجئ، أضغط قلبى بقوة وأحاصره حتى لايفر.. أرتعب أن يلمح انبساطى فيعود ولا يسافر.. أنا الذى كنت حينذاك أشعر بإيقاعات الرقص الجنونى للقلب الفرح.

جلس بجوار النافذة ووقفت أنا أمامه فوق رصيف المحطة.. أتجاهل بغيظ شرود عينيه وأخاف أن نترامق فيدخل إلى قلبى ويضبطنى وأنا فرحان، فرحت أشرد أنا الآخر فى مكانى.. أسترحم الوقت أن يمضى، لأسمع ارتطام عربات القطار ببعضها، وأفرح إذ أشعر بروحى تخرج منى وتعود حين تبدأ الصافرات فى التلاشى.

تنز الدنيا بالمطر قطرة قطرة، ورصيف المحطة المغسول يصخب بالضحكات والكلمات، باصطفاق الأكف وصراخ الأطفال وهرولة البائعين، وأنا وسط هذا الزعيق - المتجمع فى حين والمتفرق فى حين - أرفع عينى قليلا، فيضايقنى تردده الواضح.

اشتريت جريدة المساء وسألته إن كان يريد سندوتشات، طوى الجريدة وألقاها إلى جانبه فى إهمال غاظنى.. قال لا أريد شيئا وراح من جديد ينبهنى إلى ضرورة الحفاظ على الشقة.

كان الغضب على وشك أن يداهمنى، وأحببت لو أذهب وأنا ألعن شقته هذه وألعن نفسى.. ألعنهما بصوت،وكنت أحب لو أن هذا الصوت يخرج منى عاليا، لكن الأحداث تداعت فجأة وراحت تهيئ النفس للانشراح، انساب صوت مذيعة المحطة حالما.. ينبه الركاب أن قطار الصعيد القائم من رصيف رقم ٨ إلى مدينة المنيا سوف يقلع حالا، ثم راح جرس المحطة يدق فى تواصل ومالبثت الصافرات أن انطلقت صاخبة، صافرة وراء صافرة، شعرت بها تطير بى وتعود، تحملنى وتلقينى وثمة أشياء كأنها طيور، راحت ترف فى رأسى وتحلق وكأنما أفزعتها هذه الرعشة التى سرت فى كل عربات القطار، فراحت توقظ برفيف أجنحتها غرائزى الكامنة... واحدة واحدة، وكنت أحب أن تطول هذه الرفرفة.. لكنى خفت أن يلحظ هو هذا،فرحت أضع يدى فوق رأسى حتى لا يراها ترف.

كل هذا حدث فى لحظة حتى بدأ هذا الانسياب البطىء لعربات القطار يخلف وراءه رصيف المحطة خاليا من الناس، إلا أنا.... أنا وحدى كنت أقف لا أزال، غير قادر على منع هذا الشعور الذى راح يجتاحنى فى تلك اللحظة ويحتوينى.. أنى امتلكت الدنيا، فلم أقاومه، وتركت نفسى حين وليت وجهى شطر باب المحطة، أن أمضى فى براحها، مفرود الذراعين، تحتوينى النسمة الباردة، المليئة برشرشات المطر.. تفتح فى سرائرى كل بوابات الفرح، وتجعلنى أتبختر.

كانت القاهرة كلها أمامى، وكنت أراها عن آخرها.. تبدو فى تلك اللحظة أجمل مدن الدنيا.. ليلها الحانى يهبط برفق، على جناح نسمة مضمخة بقطرات مطر فى حجم حبات السمسم وتنشع أرضها بدفء لذيذ ووددت لو أطير وتمنيت لو أن لى محبوبة، تتأبط ذراعى الآن.. أوشوشها فتضحك وتوشوشنى فأضحك... نجرى ونطير معا، وحين تخلو الشوارع من الناس، نعود إلى الشقة معا.

ورحت أنط فوق أرصفة الشوارع وأتلكأ أمام يافطاتها الزرقاء بلا هم يحتوينى... أقرؤها وأفرح، إذ أعرف لأول مرة أسماءها.. أرى البيوت العالية تلف نفسها فى الدفء، ورائحة الطبيخ التى تفعم أحواشها، تسيل اللعاب وتشعرنى بحضن بلدتى البعيدة.

كنت أنظر فى وجوه الناس بلا خجل، ورحت أحف بهم ويحفون بى، وكنت حين أستشعر لمس أجسامهم الدافئة يفارقنى الشعور بالغيرة والحسد... هذا الشعور الذى ظل دوما يلازمنى منذ جئت القاهرة وسكنت فى غرفة فوق السطوح. لا أحس أبداً أننى وحدى فى بيتى مثل كل هؤلاء الناس، بل لا أستطع أن أقول إن لى بيتا.

الآن أنا مثلهم، مثل كل هؤلاء الذين يسيرون أمامى، ويغلقون فى الليل أبوابهم ونوافذهم.. أملك شقة، ولن يضايقنى إن بقيت أمشى طول الليل وأوغل فى المسير، فحين تتعب قدماى سأعود إليها.. أخلع ثيابى وأرميها فى أى ركن .. ولن يهمنى إن بقيت عاريا أو ارتديت ثيابى.. وسيكون فى مقدورى أن أشعل جهاز التليفزيون وأرفع صوته عالياً وسأخير نفسى - دون حرج - ما بين الأكل والنوم .. ولن أحتار طالما فى قدرتى أن أفعل الشيئين.. سأشعل الضوء إذا ما رغبت فى النوم ولن أطفئه وسأمضى فى أى وقت إلى الحمام ولن أجبر على الانتظار حتى يأتى دورى.. سأنام فى السرير بعرضه وأمدد ساقى كما يحلو لى وأظل أتقلب كما أحب.. أسمع إذاعة صوت العرب حتى أغفو وأروح فى النوم ويظل الراديو يوش حتى أفيق وأطفئه.

ووددت لو ألف القاهرة كلها.. ورحت أحب كل الشوارع التى أمشى فيها.. أقف أمام العمائر العالية ولا أحسد أحدا، وأحب لو أصافح كل الناس، وأعزم على أحدهم أمام باب الشقة - ولابد أمام باب الشقة - ليتناول الشاى معى وأظل الح دون خوف حتى يدخل.

ووجدتنى أحب جابر وأتذكره وقت أتاه التلغراف من والده وكنت ساعتها ضيفه على الغداء.. رحت أتذكره والقطار يمضى به إلى المنيا الآن.. ووجدتنى فجأة أضحك، أضحك بصوت عال غير قادر على منع نفسى أن يرانى الناس هكذا... إذ فجأة تذكرت وجه جابر، حين شعر بالتورط بعد أن وافق على منحى الشقة، وقت غيابه، الأمر الذى جعله قلقاً طول الوقت غير قادر على التراجع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومَضَتْ السماء بشريط رفيع من البرق وسمعت صوت الرعد القوى الذى يعقبه.. اندفع الماء دفقة دفقة، مالبثت أن تواصلت وراحت تهطل فى سيل غمر الشوارع ولفح واجهات البيوت بعنف.. راحت الناس تجرى ورحت أجرى معهم، أبلبط فى المياه التى راحت تجرفها الريح فوق أسفلت الشوارع.. كنت لا أخشى ابتلال قدمى، إذ كنت أعرف أنه فى نهاية الأمر سوف أنام فوق سرير مفروش بملاءة نظيفة ولحاف من القطن.. وكنت أحب أن أظل هكذا..أجرى تحت المطر وأبلبط... أقف مع الناس أسفل شرفات البيوت وأندس بينهم فى مداخلها وإذا وقف المطر نجرى، وأفرح لأنى مثلهم، أجرى ناحية بيت أتخيله الآن - مثلهم - يحتويه الدفء وينتظرنى، لكن إحساساً مفاجئاً بالجوع جعلنى أفكر لو أمضى الآن إلى الشقة، وواتتنى الرغبة فى أن أشترى كل ما كان فى نفسى.

كان المطر يهطل والشوارع راحت تخلو من ناسها، والجوع الذى كان يتفاقم راح يقلص رغبتى فى الانطلاق.. فأخذت أعدو بسرعة ناحية محل البقالة القريب من البيت.. اشتريت كيس لب أسمر وعشر بيضات وخبزا فينو وزجاجة حليب وشايا وزيتونا أسود وجبنة رومى وعلبة سجائر بلمونت.

كنت أحمل الأكياس وأضمها لصدرى وأنا أستمرئ لذة الاقتراب من البيت والشعور بالجوع.. فأخذت ألمس حبة زيتون من خارج الكيس ورحت أضغط عليها وحين شعرت ليونة لحمها تحت أصابعى، بقيت أضغط عليها حتى انبجس عصيرها

وشعرت ملوحته تجرى فى فمى.. ورحت أقترب من البيت وفى كل خطوة كنت أدفع يدى إلى جيب بنطلونى.. أتحسس مفتاح الشقة وأتلمس بروز حافته وذلك الشق الطولى فى منتصفه وكنت أفرح إذ أجده هناك يملأ جيبى عن آخره.

قفزت فوق السلالم برشاقة ومرقت بخفة إلى الشقة.. خلعت ملابسى ولبست بيجامتى الكستور.. أحكمت غلق النوافذ ودخلت إلى المطبخ أجهز طعام العشاء، أفرغت محتويات الأكياس كلها أمامى وفجأة وجدتنى أغنى.. أغنى بصوت عال، شعرته يخرج من كل حلقى، ولابد أنه كان عاليا أكثر مما حسبت، إذ إننى بعد فترة طويلة فتحت الباب بعدما سمعت طرقات عنيفة فوقفت مأخوذا بالدهشة.. وسمعتها تقول تلك التى رأيتها واقفة أمامى، إنها ظلت تطرق الباب مدة طويلة وإنها كانت ستمضى.

كنت ألاحظها ترتجف.. تعلق قطرات مطر على وجهها وخصلة من شعرها تنسدل ما بين حاجبيها، فيما تخفى بقية شعرها أسفل إيشارب حريرى.. سألتها عمن تكون.. قالت إن اسمها سعاد وإنها كانت تأتى أحيانا لجابر وقالت إنها تعرفه من زمان وسألتنى إن كان موجودا ثم راحت تنظر إلى السماء فى محاولة لإفهامى أن الدنيا تمطر.. دعوتها للدخول... ورأيتها تنسل إلى الشقة بانسحابة رقيقة، فرحت أتبعها وإحساس مفاجئ برجفة راح يعترينى، حتى أنى قدرت أن صوتى ـ إن تكلمت ـ سوف يخرج منى مرتعشا فلذت بالصمت.

كنت أعرف أن شقق الرجال الذين يسكنون وحدهم، غالبا ما يتردد عليها نساء، يستطيع الواحد أن يحكى معهن فى أى شىء ويفعل معهن أى شىء، وحين انتهيت إلى أن هذه التى تقف أمامى واحدة منهن، كان الخوف قد اجتاحنى وزرع فى أطرافى وجعاً لا يقاوم.

كانت تتلفت حولها بتوجس.. فأخبرتها أنه ليس هناك أحد غيرى ورحت أبتسم... كنت أحاول أن أبدو أمامها جريئاً.. غير مهتم ، وأنه من الممكن أن تحكى معى وأحكى معها فى أى شىء.. لم تبتسم وجلست فى مكانها.

كانت نحيلة وضعيفة، يختلج الإرهاق والحزن على ملامحها فى آن.. وكانت تبدو مكسوفة، تشرد بعينيها للمبة السقف وتطرف.. سألتها إن كانت تود لو تشرب شيئا.. قالت إنها تخشى أن تعطلنى وإنها ستجلس قليلا ثم تذهب وراحت تضم كفيها وتكورهما، وبين اللحظة والثانية تنفخ فيهما، وحين كانت عيوننا تترامق خلسة، كانت تبتسم ابتسامة مصطنعة.. كنت أحسها تضايقنى.. قلت لها إنى صاحب جابر الروح بالروح وإن اسمى صلاح وإننى من بلدته نفسها وإن عليها أن تأخذ راحتها وتعتبر البيت بيتها ثم رحت أطلب منها أن تبدل ملابسها حتى تجلس براحتها، فسألتنى إن كان هناك بيجامة أو جلباب، وحين ابتسمت وأجبت بنعم.. شعرت أن ثمة هدوءا انسل إليها فجأة وجعلها تضحك حتى بانت أسنانها.. على حين راح شىء يضغط على قلبى، جعلنى أشعر بالوجع، ورحت أفرح بهذا الوجع، إذ كنت أحس فيه شيئاً لذيذا آخذ يرعشنى.. على أننى فجأة ارتعبت أن تلحظ هى ارتعاشتى، فتستهين بى، لذا قررت وأنا أعود بالجلباب من حجرة النوم، أن أقف عند بابها، وأمسك بقدمى جيدا فى الأرض وأثقل بكامل جسدى فوق ساقى..ومن هناك أناديها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رحت أجهز العشاء، وكان ظنى بأنها قد رأتنى أرتعش، يخلق شعورا بالضيق، راح ينقر رأسى.. كانت قطرات المطر تخبط بعنف زجاج النافذة وكنت أحسها فيما بعد خيوطاً رقيقة تنسال على سطح الزجاج ببطء موحش، وفى الخارج كان صوت الريح يصفر ويعوى، وهذا ما جعل شعورى بالضيق يتفاقم... ووددت لو أرتاح من هذا الخاطر، فاتفقت بينى وبين نفسى، إن كانت رأتنى ولحت بهذا، فلن أهتم وسوف أتعمد النوم بعد العشاء مباشرة ولن أبالى، إلا أنها حين خرجت من حجرة النوم تضحك وهى تنظر ناحيتى، طار قلبى من الفرح.

كان جلباب جابر يفيض عليها، وكانت تضحك بمتعة.. تضع كفها فوق شفتيها وتميل للوراء باندهاشة وخمنت أنها لابد الآن فرحانة وأنها أيضا لم تكن قد لحظت ارتعاشتى.. كانت أكثر جمالا، وكنت أراها طفلة نضرت فجأة، وراحت عيناها تطفران بالألق.

جاءت عندى ترفع ذيل الجلباب بيدها.. شعرها المحلول يرتمى بنعومة فوق كتفيها وبعض من جدائله انسدلت فوق صدرها.. وقفت بجوارى وقالت - وكانت تضحك لاتزال - إن كل الرجال الذين يسكنون وحدهم شطار فى الطبخ. ثم عرضت أن تساعدنى، لكنى أقسمت برحمة أبى أن تبقى فى مكانها ولا تتحرك وقلت لها إننى فقط أحب لو تظل واقفة بجوارى، لكنها راحت تقول إنها تعودت دخول هذا المطبخ منذ فترة طويلة وإنها لاتدرى لماذا يهف عليها وجه جابر الآن.. ثم قالت إننى ربما أذكرها به.. سألتها إن كانت تحبه، فأجابت بإيماءة وأخبرتنى أنه طيب القلب جدا وحنون جداً وأنه يملك شقة، ثم راحت تضحك حين أخذت تخبرنى أنه حين ينام يملأ الدنيا بشخيره.. كانت تضحك بصوت عال ثم سكتت فجأة.. وسألتها إن كانت قد تزوجت فأجابت بنعم على أننى لاحظتها فيما بعد وبطرف عينى.. تطير بعينيها خارج نافذة المطبخ، وكانت واجمة.

كنت قد انتهيت من تجهيز العشاء، فطلبت منها أن تساعدنى فى حمله.. لكنها اعتذرت ضاحكة.. إذ كان لا يمكن أن تسير بهذا الجلباب والطعام فى آن.. جلسنا معا فوق كنبة الصالة.. وفرشنا الأطباق فوق الترابيزة أمامنا.. كنت أجلس بقربها وثمة فراغ كان يفصلنا.. وفكرت لو ألتصق بها وأشعر حينذاك طراوة جسدها الذى كنت أعيش تخيله منذ لحظة دخولها.. أشعلت جهاز التليفزيون وحين عدت جلست أكثر التصاقا بها فلم تتحرك.. وأحببت لو أقوم وأجلس ألف مرة... وفى كل مرة تلين وتطاوعنى بسكوتها، ثم أقترب منها وتقترب منى وأشعر دفئها.. وأروح أدعو الله لو يأتى بالريح العفية فتدفع النافذة وتهجم علينا، كل الريح تهجم علينا وتعوى.. فتخاف وترتجف وحينذاك أضمها وألمس بيدى - بأصابعى هذه - طراوة جسدها، التى كنت أحسها الآن تنهش فى جسدى.

قالت إن جابر لم يخبرها أنه سيذهب إلى بلدته وطلبت وسادة.. ورحت أطلب منها أن تمد ساقيها فوق الكنبة بعدما ألقيت فوقها بالبطانية الصوف.. ورحت أجلس فوق الأرض - أمامها - وفكرت أنه هكذا يمكن أن أدفع بيدى تحت البطانية إلى جسمها وهى لن تمانع، إلا أنها قالت فجأة.. إن جابر كان دائما مايفعل معها هذا، وراحت تنظر إلى التليفزيون بفرح كنت أحسه يخرج من قلبها، ثم لفت البطانية حول نفسها بانسجام كأنها تستمتع بمقاومة البرد.. أشعلت سيجارة

وسألتها إن كانت تريد فوافقت.. وكان فى التليفزيون ساقية تدور وامرأة تهدى حبيبها الذى سيسافر... طاقية صوف وسلسلة فضة وهو كان يضم يدها إلى صدره.

فكرت أن أشرب شايا، ورحت وأنا فى المطبخ أنادى عليها.. كم ملعقة سكر تحب، فأجابت بالفرحة نفسها التى أراها قد افترشت سرائرها.. أنها تحب الشاى خفيفاً وبدون سكر، وحين اعترضت بشدة ـ وكنت مازلت فى مكانى ـ أن شرب الشاى هكذا يمص الدم من الجسم ويجعل لون الوجه أصفر كالليمونة، ضحكت وأشارت بأصابعها إلى حين عدت حاملا صينية الشاى، وراحت تصيح «إنها نفس تكشيرة جابر ونفس قوة اعتراضه ونفس كلامه حين كان يغضب».. وقالت إنها فرحانة ومبسوطة لأننى فى كل شىء أذكرها بجابر.

كنت أود لو أسب جابر أمامها وأسبها أيضاً.. اغضب واذهب إلى حجرة النوم واتركها.. وأطفئ التليفزيون وأخبرها بأننى زهقت من سيرة جابر وأننى كرهته.. لكننى أطفأت نور الصالة، وخفضت صوت التليفزيون ورحت أجلس فى مكانى ـ فوق الأرض ـ أمامها.. ووجدتنى أقترب بوجهى من وجهها.. وحاولت قدر إمكانى أن أجعل يدى تستقر فوق صدرها دون ارتعاشة، فطرفت بعينيها ناحيتى.. ونبهنى شعاع التليفزيون، السارح فى العتمة، والساقط علينا لصفاء عينيها.

راحت العتمة تلفنا.. فبدونا كائنا واحدا.. ومن تلك اللحظة بدأ الزمن يمضى ببطء شديد بيننا، وبينا كان صوت الريح، ونقر المطر فوق النوافذ.. ورتابة أنفاسنا.. وموجات الدفء التى راحت تتدفق من تحت البطانية.. انقلبت ناحيتى.. وحينذاك ترامقت عيوننا ولم تطرف.

راح قلبى يخفق بشدة.. وتمنيت لو أدخل بجوارها أسفل البطانية.. ووددت لو أقول لها إننى أحبها.. وإنها أجمل امرأة فى الدنيا كلها.. وأقسم لها برحمة أبى أننى أحب لو أتزوجها الآن وأعيش معها بقية عمرى.. ووجدتنى أحنو عليها.. ورحت أمد يدى لتضمها فى رفق.. وراحت هى تقترب برأسها إلى صدرى.. فشعرت بيدى حينذاك تستشعر لذة الضم.

كانت دائرة الدفء تتسع.. وسمعت أنفاسها تخرج بصوت كأنها رفيف أجنحة تمضى بعيداً... وراح صدرها يعلو ويهبط فى اتساق.. ولمحتها تتثاءب مرة، ثم مرتين متتاليتين، وإذ بها تغفو فوق كتفى.. رحت أضغط بأصابعى وأهزها، لكنها فتحت عينيها وأغلقتهما فى تثاقل ضايقنى.. أخذت أهمس فى أذنها أن تصحو.وبقيت هكذا.. أهزها وأهمس: سعاد..سعاد.. وحين جاهدته لتبقى عينيها مفتوحتين لثوان، راحت تقول وهى تلتفت إلى الجهة الأخرى فى دلال:

ـ أرجوك ياجابر.. أنا تعبانة النهارده.

ورحت لا أعرف، بعدما سحبت يدى مقهورا.. أأمضى إلى حجرة النوم وأتركها وحدها.. أم أبقى بجوارها أحدق بكسوف إلى التليفزيون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحولات الرواية الأوربية

هـ. ساس أنا ماريا*
ت: صلاح السروى

لقد أصبح من الشائع القول بأن الرواية هى الجنس الأدبى الأكثر شعبية فى عصرنا ، وأنها فرع أدبى يمكن أن يعتبره قطاع واسع من الجمهور القارىء مجال قراءته المفضل . ويمكننا بقدر من التبسيط ـ أن نقول : إن القارىء الذى يعتبر نفسه متابعا للحياة الأدبية فى جزئها الأكبر ، هو قارىء للرواية بالضرورة . إن هذا الوضع ليس فقط ناتجا عن تطورات عصرنا على وجه الخصوص ، بل يعود فى تكونه إلى القرنين السابقين عندما اقتحمت الرواية مجال الأدب لأول مرة ، ولعله كان مفاجئاوقتها أن هذا الجنس الأدبى قد تبوأ موقعا قياديا بين الأجناس الأدبية المفضلة عند الجمهور القارىءوالمثقف خلال وقت قصير جدا (بعض العقود) . هذه الحقيقة تؤكدها إحصائيات النشر فى هذا الوقت : وحسب هذه الإحصائيات فإن الروايات التى ظهرت ابتداء من الثلث الأول من القرن الثامن عشر قد تزايدت أعدادها من عقد إلى آخر . إن هذا الطريق المنتصر للرواية ـ وهو ما يعنى أنها حازت شعبية كاسحة ومتزايدة فى أوساط الجمهور القارىء ـ قد تواصل منذ ذلك الحين .

إن كل عصر اجتماعى وتاريخى ينتج تعبيره الأدبى الخاص ، وبما أن الظروف التاريخية والاجتماعية المشكلة لملامح العصر تتغير من وقت إلى آخر ، فإن هذا التعبير الأدبى يتغير بدوره من عصر إلى آخر . إن هذا يعنى ـ فيما يتعلق بالرواية ـ أن رواية القرن العشرين ، رواية عصر الطائرة والطاقة النووية وارتياد الفضاء هى بالضرورة شىء آخر مختلف عن رواية القرن الثامن عشر أو التاسع عشر ؛ وهنا يبرز السؤال : ترُى أى

(*) المؤلفة ناقدة مجرية معاصرة. والدراسة المترجمة هنا، قدمت بها الكاتبة أحدث كتبها النقدية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأشكال ، التى تتغير إليها الرواية مع تغير العصر ، تتوافق مع حدود الجنس الروائى وأيها يخطو إلى ماوراءه ؟ إن هذا التساؤل إنما هو تساؤل اصطلاحى Terminology خالص ، فكيف نحدد ونفهم الرواية ؟، وإلى أى مدى نذهب مع هذا التحديد ؟ .

يؤكد تاريخ الرواية حتى وقتنا هذا أن هذا الجنس ـ من بين أجناس الأدب الأخرى ـ هو الأكثر مرونة والأكثر قدرة على إعادة التشكل ، كما أنه الأكثر استعدادا لتعدد الأشكال وهذه الكيفية متواصلة ـ من ناحية ، ومن ناحية أخرى قادرة على استيعاب المتعلقات التى تخلقها حركة الواقع الدائبة . إن هذه الكيفية متواصلة بالقدر الذى تنطلق فيه الرواية من عدم الارتباط النسبى بشكل صارم، وهو الأمر المترتب على حقيقة عدم وجود قوانين ضابطة تندرج تحت قوانين الأدب . والرواية ـ أصلا ـ لاتنتسب إلى مجال الأدب الرفيع ، فالبوئطيكا (الشعر) والريتوريكا (الخطابة) قد سبقاها ، بينما لا يمتان لها بصلة ، ولذلك تعذرت كتابة قوانين خاصة بشكلها الفنى . كما أن كتابهاالأوائل أنفسهم لم يكونوا رجال أدب بالدرجة الأولى . وإنما كانوا ـ بشكل أو بآخر ـ دخلاء على مجال الأدب . وهكذا فقد نمت الرواية وترعرعت دون تقيد بأى قوانين محددة ، ودون مؤلفين موهوبين ، ولذلك فهى مستعدة لتقبل أكثر الموضوعات اختلافا ، وأن تمنح مذاق كل عصر وأن تلبى احتياجات كل القراء . ومن جانب آخر فإن استعداد الرواية للتشكل والتغير بلا نهاية يؤدى إلى صعوبة تقنين المعايير التى تساعد على معرفة حدود الرواية من الناحية الفنية الشكلية ، ولذلك فإنه لا يمكن القطع بشكل واضح أنه فى أى من مراحل تطورها قد أصبحت الرواية جنسا أدبيا مستقلا.

وإذا اعتبرنا أن الرواية هى كل عمل كُتب نثرا ويحكى حدثا باتساع معين ، فإننا لابد أن ننسب الرواية بداية إلى العصور القديمة (ماقبل الميلاد) ، حيث أن الثقافات الشرقية القديمة ـ الهندية ، الفارسية ، العربية ـ وماقبلها بقليل ، قد قدمت بدايات روائية . وكذلك فإن الجد الأول للرواية الأوربية ، من ناحية ثانية ، هو ما يمكن تسميته بالرواية الهيللينستية التى ظهرت فى القرن الأول بعد الميلاد . ومن بين هذه القصص المبنية من عناصر حكايات المغامرات والموتيفات الجنسية (الحب) والتعقيدات التى تخلقها علاقات الحب ، فيما يتعلق بالرواية الأوربية ، كانت رواية **هليودوروس** الفينيقى Foniciai Heliodoros بعنوان « رحلات ثيجينيس وخاركيليا إلى إثيوبيا » (القرن الثالث بعد الميلاد) ، وقد أصبح لتلك الرواية تأثير أكثر وضوحا فيما بعد هذا التاريخ بكثير ، خاصة فى القرن السابع عشر . وإلى جانب الملحمة الفروسية والبطولية التى سيطرت على الساحة الأدبية فى العصور الوسطى لم يكن للرواية وجود يذكر ، ولكن كانت البداية فى عصر النهضة مع ظهور الفردية ، حيث شاع الإحساس بأهمية الرواية باعتبارها النوع الأدبى الذى يضع الفرد فى بؤرة الاهتمام فى مواجهة البطولة الجماعية الملحميه ، فهى تصور الفرد والمصير الفردى فى علاقته بالعالم الخارجى . ويمكن اعتبار المجموعات القصصية الإيطالية فى عصر النهضة مثل «**ويكاميرون**» (١٣٥٣ ـ ١٣٤٨) **لبوكاشيو** Boccaccio بمثابة الصورة الأولية للرواية ، مثلها في ذلك مثل الأعمال النثرية ذات الطابع الشعرى والصياغة الجزلة المرتبطة بروح عصر النهضة ، والتى كانت بمثابة مرحلة انتقالية من النثر التعليمى والانتقادى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى القصة المترابطة (**رابلايس**Rabelais:**بانتا جرويل** Pantagruel١٥٣٢**وجارجانتوا** Gargantua ١٥٣٥) إضافة إلى الصياغات الشعرية للملاحم النثرية الفروسية الخاصة بالعصر الوسيط .

وحوالى عام ١٥٠٠ فى أسبانيا خرجت إلى النور الصياغة الشعرية المطولة لرواية **أماديس** Amadis الفروسية التى ظهرت فى البرتغال في القرن الرابع عشر والتى أحدثت أثرا واسع النطاق امتد لفترة طويلة ، حيث ساهمت فى انتشار المثل الأعلى الثقافى والحياتى للطبقة الأرستقراطية المعاصرة لها عبر مشاهدها وفصولها المليئة بالحكايات الخيالية ومغامرات الحب . هذه الرواية التى كانت تقع فى الأصل فى أربعة مجلدات اتسعت لتصبح - بفضل المترجمين والمنفتحين والذين أضافوا إليها - فى أربعة وعشرين مجلدا ، وقد كان ذلك سببا ونتيجة فى الوقت نفسه لكونها واسعة الانتشار بدرجة ساحقة ، خاصة فى فرنسا . لقد كانت هذه الحكايات الغرامية الرشيقة التى تراكمت وتكاثرت ، هى المقدمة والتمهيد لرواية البلاط التى ازدهرت فى القرن السابع عشر ، أو ماسمى **بروايات البطولة والحب** Heroik-us- galans .وقد انطلق هذا النوع من الرواية من الأدب الفرنسى لينتشر إلى باقى الآداب الأوربية . وكان من أهم سماته أن المكان والزمان الذى تجرى فيها الأحداث عادة ما يكونان بعيدين وغريبين ، مثل اليونان لقديمة أو روما القديمة أو إحدى ممالك الشرق الخيالية، كما أن الأبطال - بدون استثناء - لابد أن يكونوا من علية القوم : أمراء وقادة جيوش ، أبطالاً مؤسسين للممالك ، وسفراء ممثلين لشعوب وبلاد ، فى حين كانت مغامراتهم أحداثا تاريخية ذات أهمية جليلة ، حيث يقررون خلالها مصير أمم وشعوب . لقد كان العالم الذى يجرى تصويره فى هذه الروايات هو عالم المثل الذى يلعب البلاط الدور الرئيسى فيه ، بينما المكان هو البلاط حيث تدور الحياة السياسية وتدار أمور الدولة . فى حين يهتم الأبطال - المبالغ فى عظمتهم وسموهم - بشئون الحب الرقيقة ، ولكن حبهم أيضا لم يكن ليخرج عن حدود السلالة المالكة والعائلات النبيلة : علاقات أبناء عائلات الأمراء والأسر المالكة ، حيث تقوم العقدة الروائية على أساس الصراع بين المشاعر العاطفية ، وقيم الاحترام والمجد والالتزام بالواجب المفروض على رجال الدولة الشبان ، وكذلك مصالح العائلة . لقد قامت روايات البلاط فى القرن السابع عشر (على سبيل المثال : رواية «**لى جراند سيروس**» Legrand cyrus **لمدام دى سكوديرى**Mme de scudery ، ١٦٥٣ ــ ١٦٤٢) على تحليل وتشريح التناقضات العاطفية الحادة والناعمة فى الوقت نفسه وذلك دون الوصول إلى نهاية محددة . هذه التناقضات العاطفية تصل فى بعض الأعمال الجيدة إلى إيمان روحى من نوع معين (مدام دى لافاييت) Mme d'd de Lafayett : « لا برينسيس دي كليڤى»La princess de Cleves ، ١٦٧٨). وكان العمل الروائى الكامل المتفرد الذى أنتجه القرن السابع عشر هو رواية سرڤانتس: «**دون كيخوته**» Don Quijote (١٦١٥ - ١٦٠٥) . حيث تتعرض لمثل الفروسية فى العصور الوسطى بطريقة تهكمية ، غير أنها - فى الوقت نفسه - تطرح معانى عميقة للغاية ، فهى تعبر عن أزمة عصر النهضة المتأخر Reneszansz وانهيارتناسقه من خلال تصوير الصراع الذى يقوم على إبراز التوتر الماثل بين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العالم الموضوعى الذى تغير بشكل جذرى وبين الإنسان الفرد الذى لايزال يتشبث بأوهام العالم الروحى لمجتمع أصبح غير عصرى. وفى مواجهة «رواية البلاط» وبالتضاد معها ، ولُد فى القرن السادس عشر الميلادى بأسبانيا - ومنها انتشر إلى باقى أوربا - نوع روائى جديد «مضاد للبلاط» Udvar ellenes : إنه رواية البيكارسك Pikareszk . حيث «البيكارو» Pecaro - البطل الشامل لهذا النوع الروائى الجديد - الذى ينتسب إلى الفئات الشعبية الدنيا ، بل إنه صعلوك ماكر يعيش خارج المجتمع ، وغالبا ما يكون طفلا غير شرعى لوالدين ذوَىْ أصول أرستقراطية ، يخلق لنفسه وضعا اجتماعيا معقولا من خلال احتياله على عقول السادة الكبار وتغلبه على دهائهم بدهاء أكبر . وخلال صعلكته يحتك ببشر من مختلف المشارب ، من ناحية انتمائهم لطبقات اجتماعية متباينة وقوميات مختلفة. ولذلك أصبحت قصص مغامراته شهادة على عصره وعالمه أيضا ، وغالبا ما كانت ترسم صورة انتقادية متهكمة Szatir-ikus عن المجتمع ، وخاصة عن بؤسائه الذين لا يدخلون ضمن نطاق المتمتعين بالحقوق الاستثنائية ، وليس عن المتمتعين بها (طبقة الحكام والأمراء والنبلاء) . وتتمثل الخصائص البنيوية لرواية **البيكارسك** فى أن حدثها يقوم أساسا على سلسلة من المشاهد الفرعية التى يربط بينها البطل وحده . وقد أوجد هذا النوع الروائى الجديد العديد من الكتاب الذين احتضنوه فى الآداب الإسبانية والأوربية الأخرى . ومن بين روايات البيكارسك التى أنتجت قيما أدبية حقيقية وتمتعت بقدر كبير من الأهمية كانت رواية «**سيمبلى كيسيموس**» Simpli Cissimus (١٦٥٩) للكاتب الألمانى **جريملسهاوزن** Grimmel-shausen ، ورواية «**جيل بلاس**» Gilb las (١٧١٥-١٧٣٥) للكاتب الفرنسى **ليسيج** Lesage . فى هذه الأعمال النثرية نجد تصويرا كاريكاتوريا للمجتمع ، وفى البعض الآخر نجد تناولا حادا لقضايا اجتماعية حقيقية ، بما يمثل مقدمات الرواية الواقعية التى ظهرت بعد ذلك .

إن هذه الأعمال القصصية النثرية - حتى التى أطلقنا عليها مصطلح «رواية» حسب تاريخ الأدب الأوربى العام - ليست روايات بالمعنى المفهوم للقارىء المعاصر وبالمعنى المفهوم لمصطلح الرواية فى الاستخدام المعاصر للغة . حيث لم يوجد النوع الأدبى الذى يدعى رواية الآن - حسبما تواضع الجميع - إلا فى القرن الثامن عشر . أما ما يمكن أن ندعوه بالأدب الروائى الذى يبدأ من العصر العبودى حتى أوائل القرن ١٨ ، فيعتبر تمهيدا للرواية بمفهومها الحديث . فالرواية - حسب مفهومنا المعاصر ، هى عمل نثرى على قدر من الامتداد والكبر النسبى ، يقوم على أساس سرد حكاية ما ، يتم ترتيبها على كيان بنيوى موحد وتسعى إلى الإيهام بالواقع . إن الرواية الحقيقية التى يمكن اعتبارها رواية كلاسيكية هى تلك التى ظهرت فى إنجلترا التى سيطرت فيها البرجوازية مبكرا ، باعتبارها الجنس الأدبى الحكائى الأكثر تناسبا مع طموحات الطبقة البرجوازية وذوقها ، تلك الطبقة التى قويت اقتصاديا ووصلت مؤخرا إلى السلطة سياسيا . إن العالم الفانتازى Fantasztikus لحكايات مغامرات الفرسان النبلاء لم يجذب اهتمام البورجوازيين ذوى النظرة العملية والعقل المعتدل التفكير ، كذلك الحكايات المبالغ فى زخرفها اللغوى فى قصص الحب البلاطية الفاخرة ، ولا الأعمال ذات الطابع الرومانسى التى تحكى عن حياة البساطة المتمثلة فى روايات الرعاة التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سادت كموضة جديدة ، وإنما فضّل هؤلاء البورجوازيون أن يلتقوا فى قراءاتهم مع أناس عاديين Hakoznapi يشبهونهم ، وذلك فى إطار حكايات مسلية ذات بناء فنى، تصور النجاح الممكن في الحياة العملية حسب الفضائل البرجوازية . إن هذه الرغبة فى التعامل مع الواقع هى التي أعطت الحياة للرواية الإنجليزية فى القرن الثامن عشر ، وهو ماحدد طريق تطورها كجنس أدبى على امتداد ما يقرب من مائتى عام .

لقد صور **ديفو** Defoe فى **روبنسون كروزو** Robinson krosoe (١٧١٩) أول بطل روائى برجوازى ، وفى نفس الوقت أصبح هذا البطل النموذجى المفضل لجمهور عصره ، حيث عرفت باسمه رواية المغامرات المسمّاة بالروبنسونية Robinsonad . إن **ريتشاردسون** Richardson خالق رواية الرسائل العاطفية Sientimental . مثل رواية (باميلا Pamela «١٧٤٠» هو الأول من بين كتاب الرواية البورجوازيين الذى التفت بانتباهه إلى تصوير الظواهر الروحية والعاطفية . فأغرقت موضة الرواية العاطفية أوربا ، وقد ربح جوته Goethe بذلك مكانه فى الأدب العالمى بعد رواية فارتر Werther (١٧٧٤) . فى حين أن **فليدنج** Felding قد أبدع أعمالا هامة - بالاستخدام الجزئى لعناصر البيكارسك - سيطرت عليها المثل الأعلى - الإنسان Humanu- ideal المتسامح المميز لعصر النهضة . وفى نفس الوقت كان قد وضع الأساس لرواية واقعية ضخمة هى توم جونز Tom Gones(١٧٤٩) ، حيث كانت صورة ضافية للمجتمع ، فى حين أن **شتيرن** Sterne ، برويته المتجاوزة للشكل المعتاد : **تريشترام شاندى** Tristam Shandy التى تقوم على أساس عملية التداعى الحر للبطل الراوى ، قد أصبح نموذجا لطموح الرواية الحديثة فى القرن العشرين .

لقد صاغت الرومانسية فى بداية القرن التاسع عشر البناء التشكيلى للرواية فيما تلى ذلك حيث قام الرومانتيكيون الفرنسيون (**كونستانت** Constant ، موسيه Musset)- تحت شعار : «مرض القرن» - بصب الشعور الحزين بالخديعة والتغرير الناجم عن تحولات العالم البرجوازى الذى تحقق بتأثير الثورة الفرنسية فى الشكل الروائى ، الذى يحتل مركزه بطل غارق في همومه الذاتية . ولعلنا نلاحظ أن الكاتب الألمانى **فريدريش شليجل** Fridrich Schlegel فى روايته **لوسيندا** Lu- cinda (١٧٩٩) قد قدم تعبيرا عن مفهوم الحب العنيف وعبادة الذات (الأنا) الرومانتيكية ، ممهدا بذلك لرواية القرن العشرين ، فى شكل يقوم على مراكمة التحليلات النفسية ، والتنظيرات الفلسفية ، والعناصر التأثيرية ، والتشعبات المستمرة للحكاية . وفى الوقت نفسه كان **والترسكوت** Walter Scot ، فى انجلترا ، يتصدى للروايات التاريخية الزائفة ، بإعادة كتابة الرواية التاريخية التى أظهرت النظرة الواقعية للحياة ، جنبا إلى جنب ، مع العناصر الرومانتيكية ، مثل التحولات غير المنطقية للحدث ، والمشاعر المتدفقة ، والحنين إلى الماضى .

إن هذه النظرة (الواقعية) للحياة لم تظهر كمجرد طموح لرسم البيئة أو الصدق مع الجو المعاش أو مع العصر ، وإنما - وقبل كل شىء - لأن المؤلف يعيد تشكيل الأحداث التاريخية كمحاور مصيرية فى حياة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعب ، حيث يصور الإنسان ككائن اجتماعى وينظر إليه فى إطار تاريخى ـ اجتماعى ، مثل ما فى رواية وافرلي Waverley (١٨١٤) . لقد جعلت الدفعة التى أعطاها **والترسكوت** من الرواية التاريخية نوعا أدبيا مفضلا فى كل أرجاء أوربا ، وتحت تأثيرها أيضا ولد الأدب الهابط الواسع الانتشار . ولكن ولدت إلى جانب ذلك أعمال مهمة مثل رواية «**الثلجيون**» Ipromessis-posi (١٨٢٧) **لمانزونى** Manzoni الإيطالى ، وكذلك رواية «**نوتردام الباريسية**» Notre Damde Paris (١٨٣١) **لفيكتور هوجو** Viktor Hugo الفرنسى لقد جعل **والترسكوت** نموذج رؤية العالم لدى الفرد المعد للدخول فى علاقة اجتماعية ، الذى يحمل سمات اجتماعية محددة ، جعل هذا النموذج ممهدا للرواية الواقعية الاجتماعية التى برزت بقوة فى ثلاثينيات القرن العشرين، هذه الرواية التى طرحت على نفسها مهمة أن تكون بمثابة صورة جمعية للمجتمع والإنسان الذى يعيش فيه ويتشكل على يديه . لقد ظهرت الحاجة إلى تصوير الكلية (الاجتماعية ـ المترجم) فى سلسلة **بلزاك** Balzak الواسعة النطاق : « **الكوميديا الإنسانية** » Comédie humaine (١٨٢٩ ـ ١٨٥٠) ، والتى كان هدفها تصوير عالم العصر الرأسمالى وتفصيل الصورة العامة للمجتمع الفرنسى البرجوازى الذى يحيا هذا العصر ، فى كل مجلد على حدة ، عن طريق رصد أثره فى مصائر البشر من ذوى الملامح الفردية المحددة الذين يدورحولهم القص ، محرضا فى ذلك على الوصول بالارتباط بين الفردى والعام ، بين الإنسان والمجتمع إلى بؤرة الاهتمام.

وفى هذا العمل كانت صورة العالم الإبداعية وشروحات هذا العالم تعكس مقدار ثقة البرجوازية التى كانت تحيا عصر ازدهارها ، كما تعكس تفاؤلها وصدق تقدميتها .

فى هذا العالم تتأكد الحجية العامة لقانون السببية الذى يبدو غير قابل للاهتزاز ، كما تتأكد إمكانية فهم الظواهر وتحليلها ، ومن ثم يمكن تخطى «سوءات» المجتمع وأخطائه العميقة عبر النشاط الإنسانى الموجه نحو الهدف الصحيح . لقد شيدت أعمال **بلزاك** ، والرواية الرومانسية فى داخلها ، العناصر المحدِّدة للقرن الثامن عشر ؛ بمعنى أنها كانت متابعة للتقاليد ، فى الوقت نفسه الذى احتوت فيه داخلها على الشكل الخارج داخلى للرواية التى نطلق عليها الآن رواية تقليدية أو كلاسيكية .

إن هذا النوع الروائى الذى ظل مسيطرا ، فى معظمه حتى الحرب العالمية الأولى ، قد تكونت البنية الثلاثية لمحتواه من خلال الحدث الغنى الذى يفجر تيمة الرواية باتجاه التحولات والأحداث الخارجية ، التى تصل إلى القارىء فى المنظومة الزمنية للحدث نفسها ، وعناصر تشكيل الفعل التى تتكون بطريقة مجسمة ، كذلك الأخلاق النسبية التى يمكن مقارنتها ونماذج الدم ـ اللحم (الحية ـ المترجم) «التى سقطت من الحياة» ، التى تشرح سلوكياتها وتصرفاتها قوانين علم النفس ؛ فيمكن كشفها ومتابعة آثارها .

إن الراوى المتواجد فى كل زمان ومكان والذى يحاكم كل شىء بثقة ومعرفة يعكس كل هذه التفاصيل للقارىء. إن هذا الراوى «الإله» يعرف قوانين حركة عالمه وطبيعته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوظيفية . كما يعرف شخصياته من الداخل والخارج ، إلى جانب أن يقدم ويشرح للقارىء موقفها الموضوعى الذى ارتفع إلى مستوى الصلاحية العامة ذاتها. إن مجال دور المعلق Narrator الموضوعى يتسع لتقديم تعديلات داخل الرواية التقليدية أيضاً: فالظلال المختلفة الأنواع للتغيرات تتراوح لدى القارىء من الراوى المتجسد بتواجده بين طيات العمل الروائى بتجلياته الشخصية، وبتحريكه للأفكار، وبتعليقاته على الشخصيات، وبأحكامه الأخلاقية، إلى الراوى المحايد المختفى وراء الأحداث والشخصيات.

وبجانب البناء الروائى القائم على المعلق الموضوعى فإن الرواية الكلاسيكية تفضل شكل الرواية ـ الأنا كشخصية أولى أيضاً. إن هذا النوع من الروايات إنما هو فى الغالب قصص تأخذ طابع السيرة الذاتية، فالبطل والراوى يجسد كل منهما الآخر، بل هما شخص واحد، يستدعى ويحكى ماضيه الخاص. وبذلك فإن نموذج الأنا ـ الراوي يقوم بوظيفة مزدوجة على نحو محدد : الجانب الأول أنه يحيا عبر الأحداث، أما الثانى فهو أنه يحكيها. وتكتسب الوظيفة الثانية فى الرواية الكلاسيكية دوراً أكثر أهمية، حيث تجدر معرفة أن الخاطر اللحظى ليس هو الذى يقف دائماً فى المقدمة فى تعبيره التلقائى والمباشر، وإنما الخاطر الذى اختمر عبر الزمن، الخاطر المغلق، الذى هدأ مع مرور الوقت، المتطهر فى انفعالاته، هذا الخاطر الذى يستطيع الراوى شرحه مسترجعاً حياته من زمن قديم ومرحلة قديمة بوعى وحيادية ـ وذلك بفعل تباعد الزمن ـ هذا الخاطر هو الذى يعيش المعلق ـ البطل فى حضوره الزمانى والمكانى، فيسجله بطريقة تلقائية (محايدة). وعلى هذا فإن الأنا ـ الراوى، فى الرواية التقليدية، يقترب نسبياً مما يسمى بـ «الراوى الموضوعى».

تقف فى خلفية هذه الملامح الشكلية العلاقة الخاصة بين الكاتب الروائى والعالم. إن الكاتب الروائى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ينطلق من هذا الموقف القائم على الثقة العالية بالنفس، فالواقع معطى موضوعى يمكن معرفته من قبل الإنسان، كما يمكن تقديمه بثقة وبطريقة موضوعية فنياً، ويصبح هذا التقديم (الفنى) أكثر نجاحاً عندما يتم اقتباسه بصورة أكثر مباشرة من مادة الحياة التى يجرى تصويرها. وفى إطار هذا الاقتناع يتكفل الكاتب الروائى بأن يقدم تصويراً صادقاً للواقع، وأن ينقب عن ميكانيزم حركته وارتباط عناصره، وكذلك شرح ظواهره، وهو ما يعنى باختصار: تقديم شرح كلى للعالم.

لقد كانت الرواية ـ صورة العصر ـ الاجتماعية الواسعة الانتشار، التى تنتمى إلى أعمال **بلزاك** صيغة لتحقيق هذا الغرض. فى حين اتبع معاصره **ستندال** Stendhal طريقة تشكيلية أخرى: ففى عمله الرئيسى «الأحمر والأسود» Le Rouge et Noir (١٨٣٠)، يخلق نموذج الواقع الاجتماعى من خلال تاريخ شخصية البطل الرئيسى، وفى أثناء ذلك يمنح دوراً هاماً لمبررات الفعل المعتنى بتشكيلها بدقة، كما يسعى إلى اكتشاف حركة القوانين الداخلية للأخلاق. بينما ينعكس التفاؤل المشابه لما لدى **بلزاك** فى روايات **ديكنز** Dikens ، الذى يعتبر أكبر كاتب روائى فى العصر الفيكتورى الإنجليزى المبكر، وبجانب النسج الحكائى الرومانتيكى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإن المشاعر الموروثة عن العاطفية Szentimentaliz-mus الإنجليزية، ومعاناة التعاطف الاجتماعى، والفكاهة **الديكنزية** الخاصة، كل هذه تزين نقد المجتمع البارز فى رواياته. إن **ديكنز** يكتب أيضاً من خلال اقتناعه بأن مثالب التنظيم الاجتماعى يمكن علاجها بالإرادة الطيبة، بينما يظلل الإحساس بالخديعة والشك المرير فى الوقت نفسه رؤية العالم لدى معاصره المبدع **ثاكرى** Thack-eray. فى روايته الخالية من البطل التى جاءت بعنوان «معرض الأباطيل» Vanity fair (١٨٤٧ ـــ ١٨٤٨) يقدم نموذج المجتمع مصاغاً بحرفية فى جو من المفارقات، وذلك عن طريق المعلِّق الذى هو من ناحية ـ سيد مستقل لما خلقه من «مسرح للعرائس». ومن ناحية أخرى ـ بطل، أيضاً، لهذا العالم الروائى. والرواية على هذا النحو موضوعية وذاتية فى نفس الوقت، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبارها إحدى الصور الأولى للطموحات الحداثية.

فى هذا الوقت نفسه ظهرت على سطح الحياة الأدبية الرواية الأمريكية كإبداع متميز. إن التطور الأمريكى يختلف عن نظيره الأوربى. وهذا يتضح أيضاً فى تدافع مراحل أساليب العصر إلى جانب أشياء أخرى. وهكذا فإن رواية **ملفيل** Melville موبى ديك Moby Dick(1091) ، التى تم اكتشافها من جديد فى القرن العشرين، وتم تقييمها تقييماعالياً، تعتبر ظاهرة مؤقتة بين الرومانتيكية والواقعية، وفى الوقت نفسه ، فهى أصل للرواية الرمزية، حين تصور فى شكل رمزى صراع الإنسان ضد مصيره الذى رسمته قوى شريرة، لا يمكن التوصل إلى معرفتها.

فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر واصلت الرواية بإحكام تحولاتها المتسارعة فى ملامحها الداخلية ـ الخارجية، إذ أن هذه التحولات ـ من حيث النظرة إلى العالم وصورة العالم ـ هى من مستتبعات تغيرات أخرى مستجدة. فابتداء من النصف الثانى من هذا القرن أخذ عدم الاقتناع يتزايد فى مواجهة النظام الرأسمالى، كما أخذ الإحساس بملامح القسوة والعدوانية للعالم البرجوازى يتزايد على الصعيد الشعورى والعقلى : تشيؤ العالم ـ الآلية واغتراب الإنسان ـ رمادية الحياة ـ سيادة السطحية والتفاهة التى تعصف بأى طموح. إلى جانب ذلك أخذت التعاليم الداروينية تؤثر بقوة ـ فى الوقت نفسه ـ حول مفاهيم أصل الإنسان، وعلى أثر ذلك مارست هذه المعرفة أثرها بالتبعية على النشاطات الروحية المهتمة بالإنسان ـ ومن ثم على الفنون ومن بينها الأدب، من زاوية أن الإنسان جزء من الطبيعة، مثل باقى الكائنات الحية، إذن من الممكن وضعه تحت مجهر الفحص العلمى ومعرفته، وتأطيره. وقد نجم عن هذه المعرفة الجديدة ظهور علم النفس وعلم الاجتماع. وعلى الفور استخدم الأدب أيضاً نتائج هذه العلوم الجديدة ونظرياتها. إلى جانب هذه العوامل الخارجة عن نطاق الأدب، أحدثت هذه الفترة تغيرات داخل الأدب ذاته أيضاً. لقد كان كتاب الرواية فى منتصف هذا القرن التاسع عشر مجرد حكائين موهوبين، اعتمدوا، فى المقام الأول، على خيالهم وعلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استعدادهم الحكائى الطبيعى، وقد أرادوا ـ بالدرجة الأولى ـ تقديم أحداث طريفة، كما حاولوا فى الوقت نفسه، تقديم هدف جوهرى مفيد وخدمته. وفى أسلوبهم التشكيلى لم تلعب الاختيارات الجمالية ـ الفنية الواعية، ولا القضايا الأسلوبية ـ الشكلية ، أدواراً إلا فى أقل القليل. بيد أنه مع منتصف القرن ظهر نوع جديد من الأدباء: الفنان الواعى الذى يمارس عمله الإبداعى بتأسيس نظرى، مطبقاً مبادىء جمالية محددة. اهتدى إليها بنفسه. إنه كذلك الفنان الذى يركز فى أعماله على طرح المشكلات الجمالية، ومشكلات رؤية العالم، والمشكلات الأخلاقية الجادة.

لقد كان أول كاتب روائى اعتمد على مثل هذه المفاهيم هو فلوبير Flaubert ، الذى يعتبره مبدعو الرواية الحديثة والمعاصرة أصلاً للرواية الجديدة. لقد كان الأول الذى تكفل بالتعبير الأدبى عن نقصان عالم البرجوازية الفرنسية ، مستخدماً أدوات فنية مناسبة. وفى روايته «مدرسة العواطف» L'Education sentimentale (١٨٦٩) يرصد ضياع الأوهام والحياة الممزقة والإحساس باللاهدف، معبراً عن كل هذا بطريقة الحدث الذى يتراجع إلى الخلفية، فى حين أن أخلاق الشخصية السلبية التى تظهر كبطل، تتحطم وتتفرق شتى كأسلاك قطعة الكاوتشوك المحترقة، يصبح الزمن موضوعياً، بينما يختفى السلوك المحايد البارد للراوى المتوارى خلف النص الذى ينساب بأسلوب دقيق معتنى به بصورة تامة.

ويعتبر **دوستويڤسكي** Desztojevszkij الشخصية المحورية الثانية فى مضمار تجديد الرواية. إن رواياته التى تقوم على التصوير المرعب للقوى اللاعقلانية التى تعمل داخل الطبيعة الإنسانية، وللنفس الإنسانية التى تشوهت واغتربت، وللعالم المؤسس على اللامعقول والحضارة التى دارت على أعقابها، هذه الروايات التى تحفل بؤرتها الصراعية بالمشكلات الفلسفية والأخلاقية، وتقوم على انتشال الإمكانات العميقة للوعى إلى الأعلى، هذه الروايات تشمخ بدون سابق لها فى تاريخ الأدب العالمى. مثل «الجريمة والعقاب» Prosztuplenije i i mkazanije (١٨٦٦) و«الإخوة كرامازوف» Brotja Karamazovü (١٨٠ ـ ١٩٧٩).

لقد برز تأثير **دوستويڤسكي وفلوبير** مباشرة فى الرواية الطبيعية التى حلت محل الرواية الواقعية، تلك الطبيعية التى أسس نظريتها وممارساتها **إميل زولا** Zola فى المقام الأول. وحسب هذه النظرية ـ فإن حياة الإنسان يحددها عاملان رئيسيان : الأول هو الوراثة، وهى التى يصوغها التأثير الحتمى determinal للتطور البيولوجى. أما الثانى فهو القوة الفاعلة للبيئة، حيث تتحقق الضرورات الاجتماعية والطبيعية. ومن تفاعل هذين العاملين يكون من الممكن معرفة حياة الإنسان مقدماً وبدقة لا يشوبها الشك، كما يمكن التنبؤ مسبقاً بتاريخ مجموعات بشرية كاملة، ومن ثم فدور الكاتب الروائى هو أن ينفذ تجربة محددة بوسائل العلوم الطبيعية حسب معرفته بالتأثيرات المتبادلة الضرورية بين كلا العاملين ومستتبعاتهما؛ ومادة التجربة هى شخصيات الرواية، ومداها هو الحكاية التى لُوحظت وكتبت بدقة، أما المسرح «المعملى» فهو الرواية نفسها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلى أساس هذا المفهوم يبنى **زولا** سلسلته ذات العشرين جزءاً «Rougon - Macquar» (١٨٩٣ ــ ١٨٧١) وهى فصل روائى ضخم خلد المجتمع الفرنسى فى عهد نابليون الثالث من خلال حياة الأسرة الفرنسية. وبتأثير **زولا** انتشرت موضة الرواية الطبيعية فى أوروبا، بيد أن تلاميذه لم يواصلوا نفس الرؤية النظرية التى خلفها أستاذهم، بقدر ما واصلوا استنتاجها: فلقد واصلوا ـ فى المقام الأول ـ النقل الفوتوجرافى الدقيق للواقع الملاحظ فى أعماله ـ التركيز على «قبح» الحياة، آخذين فى الاعتبار حقائقها الكريهة القاسية، مثل ما هو قائم فى الأحياء البائسة والفقيرة فى المدن الكبرى وحياة سكانها الذين يرفلون فى القذارة، كما واصلوا تفصيل المشكل الاجتماعى ووضعه فى النقطة البؤرية، وإبراز البروليتاريا وتسليط الضوء الروائى عليها، إضافة إلى رؤية متكاملة تحمل ظلالاً متشائمة، باعتبارها محصلة لمفهوم الحتمية deteminizmus .

ومن **زولا** والطبيعية ـ من خلال المشكل الاجتماعى فى المقام الأول ـ تمتد الخطوط باتجاه أعمال **تولستوى** Tolostoj. بيد أن الرواية عند **تولستوى** تتجاوز بكل المعايير النموذج الطبيعى. إن رواية «**الحرب والسلام**» Vajna i mir (٦٩ ـ ١٨٦٤). تمثل إنجازاً منفرداً غير متكرر، بقدر ما حققت من كلية تصويرية نثرية، وكذلك بقدر ما قدمت من صورة كاملة للتأثير المتبادل بين الإنسان والمناخ الاجتماعى. وهى لا تعكس الواقع على مستوى المضمون فقط، وإنما تصور النسق الطبيعى لبنيته الجوهرية، أيضاً. وذلك فى بناء تشكيلى ومنهجى متناسب مورفولوجياً مع ما يتحدث عنه. وبذلك يمكن اعتبار روايات **تولستوى** بمثابة إكمال للواقعية الكلاسيكية.

ومع نهاية هذا القرن أخذت مجموعة من التحولات تدخل على مسار تطور الرواية، وهو ما يمثل المحصلة العامة لاهتزاز صورة العالم ـ عالم القرن التاسع عشر. لقد ظهر جلياً أن الصلابة البادية (حتى ذلك الحين) للقوانين الكيميائية والفيزيائية ليست مطلقة الصلاحية، كما تأكد عدم كمال المعلومات المعروفة عن النفس البشرية فى ضوء تعاليم علم النفس التى صاغها **فرويد** Freud مؤخراً، وفى مجال الفلسفة انتشرت اتجاهات جديدة فى نظرية المعرفة، وهو ما وضع العديد من علامات الاستفهام أمام العلاقة الوطيدة ـ حسب المفهوم التقليدى ـ بين الذات العارفة والعالم الموضوعى المصور لمادة المعرفة. إن الزمن الموضوعى المعطى بشكل مستقل عن الإنسان، والذى يمثل أحد الأنساق الصلبة والأساسية لعلاقة الإنسان ـ العالم، قد فقد أيضاً صلاحيته الفريدة، بل إنه تراجع خلف المفهوم الجديد للزمن، الذى يضع الزمن الذاتى المعاش بحاسة الوعى ـ حسب قياس الأحداث ـ داخل الزمن الكلى ويجعله يتموضع فى إطاره، نتيجة لكل ذلك كان لابد من إعادة تقييم القيم ذاتها، واستبدال الإحساس بعدم اليقين والنسبية بصورة العالم المستقر والإحساس بالحياة الآمنة. إن هذا الإحساس بعدم اليقين والنسبية يبرز الآن، ليس على أساس أن الإنسان ناقص ويمكنه الوصول إلى الكمال كنتيجة لعمل النخبة التى أحرزت المعرفة، وإنما يبرز هذا الإحساس باعتبار أن هذا النقص هو حقيقة الإنسان الوجودية، هو «الوضع الإنسانى» humaine Condition .

لقد ساهم فى تقوية هذه الاتجاهات ـ بدرجة هائلة ـ زلزال الحرب العالمية الأولى وما نتج عنها من فقدان عام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لليقين . ولكن يحسب لذلك أنه قد أقام فى مواجهة الرواية الكلاسيكية ما سمى بالرواية الجديدة Modern التى ظهرت ـ فى معظمها ـ فى سنوات العشرينيات مدججة بكامل أسلحتها وأدواتها، إن الأساس الجوهرى للرواية الحديثة هو أن الكاتب ذا الإحساس المتأصل بعدم اليقين ـ بصفة عامة ـ قد تغيرت علاقته بالواقع. وأن كاتب القرن العشرين لم يعد يتصور نفسه عالماً بكل شىء، لذلك لا يكلف نفسه بتصوير الواقع فى كليته، ناهيك عن الشرح ذى الصفة الموضوعية لظواهر الواقع أو قوانينه. وبذلك يضيق مجال الرواية : فبدلا من البانوراما الشاملة للمجتمع، نجد أن ما تم تقييمه على أنه تمثيل Representative «للكل» المجتمعى المتسربل بالشعارية المتكررة، يصطدم بتقديم العالم الصغير Mikrokozmosz للإنسان، خاصة فى هذا الحيز الذى يمكن تحديده من خلال زاوية الرؤية الوحيدة المؤثرة، زاوية الوعى الذاتى الذى علا شأنه. إن السعى نحو المعرفة الكلية وهذا النوع من البث الساعى نحو الكمال التصويرى يذهبان معا ليحل محلهما الالتفات نحو الذات، ومن ثم فإن الراوى الذى يتوارى خلفه الكاتب، إنما يشكل ـ من خلال منظور الكاتب نفسه ـ العالم الصغير المتاح داخل (الأنا) فى إطار الوعى بالذات، دون أن يترك مدعاة للصلاحية الموضوعية لصورة العالم الخارجى ذات المنظور المحدد. وبذلك يرتب هذا النوع من الكتابة نتائج جوهرية من وجهة نظر الرواية الجديدة. فينتقل الانتباه من العالم الخارجى الذى أصبح غير مؤكد ومن غير الممكن معرفته، إلى العالم الداخلى للإنسان، ويصبح محور التصوير الروائى ـ قبل أى شىء آخر ـ الوعى الذاتى، ذلك الذى يتضمن فى طياته مضمون العالم من خلال هذا الوعى. عن هذا الطريق فقط يأتى فى المقام التالى الواقع الخارجى، أى أن «امتلاك العالم» يتم عبر الرؤية الشخصية المختلفة النوازع. ترتيباً على ذلك، فإن الشكل المفضل قد أصبح (رواية الـ «أنا»)، أو بالأحرى الرواية التى يقوم فيها الراوى الذى هو أيضاً البطل برواية الأحداث، مندمجاً فى البناء القصصى نفسه. (لذلك تحتل رؤية الراوى أو منظوره الذاتى مكانة مهمة فى الرواية الجديدة).

إن كل ما ذكرناه إنما هو ـ بالطبع ـ مجرد تلخيص مبسط للاتجاهات السائدة فى الرواية بصفة عامة، أما فى حالة الرواية الجديدة، فإنه لابد من الحديث عن عدد لا متناهٍ من الظواهر التى برزت فى طريقة السرد، بصورة أكثر تعقيداً من كل ما سبق، وهو الأمر الذى ساعد على أن يتكون ـ تدريجياً وفى إطار جدل التجديد ـ نوع من التقاليد. فلقد أنجز الكاتب الأمريكى **هنرى جيمس** Henry James الأعمال الأساسية الأولى المتجهة نحو البحث المباشر عن عالم الوعى، وإلى التقديم لمنظور الرؤية، باعتباره العنصر المحدِّد لبنية الرواية. ففى روايتيه: «**السفراء**» -The Ambassadors (١٩٠٣) و«**الإناء الذهبى**» The Golden Boud (١٩١٤)، أمثلة على كيفية إفقار الحدث لحساب التصوير التفصيلى لردود الأفعال الروحية. لقد كان زعماء هذه «الثورة الأدبية» ـ التى تواصلت حتى النهاية ـ هم **مارسيل بروست** M.Proust **وجيمس جويس** J. Joyce **وكافكا** F.Kafka و إلى حد ما،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكاتب النمساوي **ميوسيل** Musil. ويتمثل اكتشاف **بروست** الأساسى فى «الذكرى» (أى الذاكرة أو التذكر والاستدعاء ـ المترجم) متحالفاً فى ذلك مع الفلسفة اللاعقلانية irracionalizmus للعصر ـ باعتبارها (الذكرى) الاكتشاف المستقل ـ عن أى نوع من المعنى والمنطق ـ للمشاعر والحالات الروحية، وباعتبارها، كذلك، الحقيقة الأكثر مصداقية، كما أنها نقطة الانطلاق الأساسية للإبداع الفنى. فى روايته «**فى أعقاب الزمن الضائع**» Ala recherche du Temps Perdu (١٩٢٧ ـ ١٩١٣) نجد أن الحدث هو التذكر نفسه، ومادة الرواية سلسلة من الحالات الروحية المنبثة بحياة جديدة فى الوعى الذاتى للراوى ـ المتذكر ـ المتوهج شعورياً. بينما يعد انتقال مركز الثقل من الموضوعى إلى الذاتى فى رواية **جويس**: «يوليسيس» Ulysses (١٩٢٢) أكثر اكتمالاً. أما فى عمله «ناس من دبلن» فإن المونولوج الداخلى المجسد والمستدعى للمشاعر والأفكار غير المرتبة، هذا المونولوج هو الذى يحدثنا عن عالم الوعى لدى الشخصيات، وفى الوقت نفسه عن المكان الحقيقى وليس مجرد المكان الخارجى. وكذلك أبرزت روايتا كافكا: «**المحاكمة**» Der Prozess (١٩٢٥)، و«**القصر**» Das Schloss (١٩٢٦) بطريقة أخرى وبرؤية مختلفة تطوراً جديداً، ففى هاتين الروايتين نجد أن الإحساس بعدم اليقين الوجودى للإنسان المسحوق من قبل قوى غير رحيمة غير مفهومة، غامضة وغير مسماة، ولا يمكن معرفتها رغم كونها كامنة فى العالم، نجد أن هذا الإحساس بانعدام اليقين الوجودى يتم التعبير عنه بطريقة خاصة. أما الرواية الوحيدة الكبيرة لـ «**ميوسيل**» Der Mann ohne Eigenschaften (٣٣ ـ ١٩٣٠). فقد اعتاد النقاد اعتبارها فى طليعة الرواية الجديدة، بسبب أنها أول من أعطى كتابة دقيقة عن انهيار الأخلاق ، ومن ناحية أخرى، لأنها نموذج مدرسى للرواية ـ الدراسة، التى بدأت فى التكون فى القرن العشرين.

لعل هذه المحاولة للإلمام بمكونات ما سمى فى القرن العشرين بالرواية الجديدة، توضح أن ما جاء تالياً عليها من طموحات لتحديث الرواية لم يأت نتيجة انقطاع راديكالى عن الماضى والتقاليد، كما لم يأت إلى الوجود للنفى المطلق لهما، وإنما جاء من خلال إعادة التشكيل التدريجى لعناصر تقليدية، وبناء عناصر نوعية جديدة، ومن ثم جاء ملخصاً لهما (أى للماضى والتقاليد). ولعل أكثر الأعمال تمثيلاً للتحديث ـ المحافظ على التقاليد (فى الوقت نفسه) رواية **توماس مان** Thomas Mann بعنوان «**بيت بادن بروك**» Budden Brooks (١٩٠١). لقد بدأ **توماس مان** مشواره الأدبى تحت لافتة الطبيعية، وخلال عمله الإبداعى الطويل جعل من نفسه ـ على الدوام ـ مكملاً للتقاليد ومشكِّلاً لنقطتها الطرفية النهائية. ورواياته ـ فى أسسها ـ روايات تقليدية، إلا أنها مطعمة بعناصر مختلفة من الاتجاهات الجديدة، وهكذا تشكلت كأعمال نثرية عظيمة ملخصة للماضى وبانية للحاضر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد اللطيف عبد الحليم

ليلى المريضة بالعراق

يقولون: ليلى بالعراق مريضة: فياليتنى كنت الطبيب المداويا

(مهداة إلي: نازك الملائكة).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«ضـــاحكٌ عن جُـــمـــانْ ســـــافـــــرٌ عن بدْرِ
ضـــاقَ عنه الزمـــانْ وحـــواه صـــدرى» (١)
أين لـيـلُ الـعـــــراقْ والـثـــغـــورُ الرِّقـــاقْ
والـدِّنانُ الـعِـــتـــاقْ ســـاحـــراتُ المذاق
والـخـــصـــورُ الدِّقـــاقْ يشـتـهـيـهـا العناق؟
أين تـلـك الحـــســـانْ وهـواهـا يســـــرى؟
كـــرحـــيـقِ الجنـانْ ذائـعـــاتِ الـنَّشْـــر

(١) مطلع موشحة ذائعة للأعمى التطيلى.

أيـــن لـــيـــلـــى الـــتـــى شـــربتْ مـــهـــجـــتى؟
فـــى رُبـــنـــى دجـــلـــةِ وهـــوى الـــكـــوفـــــة
ترتوى صَـــبْـــوتى فـــى ســـنـــا نَـــخْـــلـــة
عـــزَّ فـــيـــك الزمـــانْ يـــالَـــهُ مِـــنْ غِـــــرٍّ
صـــافـــحـــتْـــهُ يدانْ بـــالأسى والـــقـــهـــر
كـــيـــف لى أن أقـــولْ وفُـــلـــولُ المَـــغُـــــولْ؟
تَرْتعى فى الســـهـــولْ وتَـــدُكُّ الـــتُّـــلُـــول
تتـــهـــاوى الطُّلول والإبـــاءُ الـــذَّلُّـــول
خـــانـــعٌ فى أمـــانْ مـــادرى، أو يـــدرى
أنَّ هُـــون المـــكـــانْ مِـــنْ هـــوان الأمـــرْ
مَـــالِـــسُـــقْـــمِ أَلَـــمْ بالحـــبـــيـــبِ الأشَـــم؟
والـــذراعُ أَنَـــحَـــطَـــمْ عـــاث فـــيـــه الســـقم
والطبـــيـــبُ الأصـــمّ بـــات مـــثـــل الـــصـــنـــم
قـــيـــس ســـاغَ الهـــوانْ بـــالجـــنـــونِ المـــرِّ
تنطفى نجـــمـــتـــانْ فى عـــيـــونِ الصَّـــقْـــر
مـــالـــلـــيـــلـــى تـــذوبْ فـــى حـــنـــانٍ سَـــكُـــوبْ؟
مـــزَّقَـــتْـــهـــا الكُروبْ هَدَّ منهـــا الشـــحـــوب
أَرْمَـــضَـــتْـــهـــا الخطوبْ والعـــشـــيـــقُ الكَذوبْ
فى أســـاهُ اســـتكانْ فى اغـــتـــرابِ العَـــصْـــرِ
مـلَّ مـنـه الـزمـــانْ وهْـو غـــافِى الـعُـــذْر
فـــارسٌ مُـــســـتـــهـــامْ بـــاصْـــطـــيـــادِ الـــكـــلامْ
عـــيـــنـــهُ لا تـــنـــامْ عـــن ذلـــيـــلِ الســـلام
والوعـــودِ الضـــخـــامْ بـــالشِّـــفَـــاءِ الـــزُّؤام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مـــالـنَّـــا لـلـدِّنَـانْ ... نـاشـــــدًا لِـلـسُّـكْـر

والأسـى أُفْـعـــوانْ ... فـى خُـمـــارِ الخـمْـر

مـــا لِلَيْلَى، ومـــا لـى ... أرَّقَتْ بـى خـيـــالـى؟

كـــيـفَ بـى لا أُبـالـى ... والطبـيـبُ اشـتـكى لـى؟

رُبَّ عـــجْـــزٍ بَدا لـى ... فـى اقـتـدارٍ يُغـالـى

رقـرقتْ دمـعـتـانْ ... فـى العـيـونِ السُّـمْـرِ

لـم تـصُـنْـهـــا يـدانْ ... عـن ذلـيـلِ الأسْـــر

جَـــمِّلِى الكَرخَ، لا ... تـتـــركـى مـنـزلا

واسـكـبـى جـــدولا ... فـى هـجـيـرِ الْفَـلا

واشـــغَلِى إنْ خَـــلا ... أىُّ قـلـبٍ ســـلا

هـا هُـنـا دَوْحَـتَـانْ ... فـيـهـمـا، لا يجـرى

غـيـــرُ ذَوْبِ الحـنـانْ ... مـن سُـهـــومِ البـدْر

هلْ إلـيـهـا سـبـيـلْ ... عـزَّ مِنْ سَلْسَـبـيـلْ؟

حِـــرْتُ: أيـنَ الـدلـيـلْ ... أيـنَ حُـلْـمُ الـنـخـيـل؟

قـــيـسُ لـيـلـى ذلـيـلْ ... مـــثـلُ لـيـلـى عـلـيـل

بـاحـثـا عـن أمـانْ ... مِـنْ هِـرَقْـلَ الْـبَـرِّ

دارَ مـــثـل الأوَانْ ... قـانـعًـا بـالـدُّوْرِ

حَـسْـبُـه أنْ ينـامْ ... والـعـيـونُ الـكـرامْ

سـاكـبـاتُ السـلامْ ... حـارسـاتُ المـنـام

حـسْـبُ قـيـسِ الهُـمـامْ ... حـبـةُ المُسْـتَـضَـامْ

ضـاحـكٌ عن جـمـانْ ... لا لِـقَـيْـسِ الـغِـرّ

ضـاقَ عنه الزمـانْ ... ضـاقَ عنه صـدرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد الشيخ

سالى سكر

ظهرت لى مثل شهاب خاطف وقادر على الاختطاف، بنت ضامرة الصدر قصيرة القوام يستند على أرنبة أنفها منظار طبى يؤطِّر عدستين شفَّافتين رقيقتين تظهران عينيها المدوَّرتين السوداوين، قدمتها لى فاطمة بخبث من ترغب فى كشف الفارق الواضح بينها وبين صاحبتها:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- سالى سكر، زميلتى من أولى ابتدائى، فى بكالوريوس صيدلة. سلَّمت عليهما ودعوتهما للجلوس، طلبت لهما زجاجتى مياه غازية، كانت فاطمة تدير الحوار بينها وبينى حول علاقتى بها وكأنها تشهد الأخرى الساكتة التى اكتفت بالمتابعة وتوزيع الابتسامات وإظهار الدهشة وكانت فاطمة تبدو فى تلك الظهيرة ملكة متوجة تنازلت عن تاجها من أجلى وجاءت تطلب العرفان والاعتراف المنطوق، كنت أشعرانها تكيدنى فقررت أن أكيدها بتزويد جرعة الاهتمام بسالى، ولابد أنها كانت تعرف أننى أبالغ إلى حد الكذب المكشوف وأنا أمتدح هدوء ووعى ورقَّة «سالى»، ولابد أنها سخرت منى ومن صاحبتها بينها وبين نفسها رغم ما كانت تقوله تأييدا لمبالغاتى، كانت علاقتى بها تتأرجح وتميل بين الغرام واللهفة الفائقة أو الصد والهجران والخصام المتواصل، كأننا كنا نتبارى بالغريزة ودون وعى فى معارك متتابعة بلا هدف محدَّد، وكنَّا فى بعض الحالات نتخاصم ونتصالح فى اللقاء الواحد أكثر من مرة، تفارقنى غضبانة فأسعى إليها أو أعاند فتأتينى هى وتعاتبنى على قسوة القلب أو عدم تقدير النعمة، أتهمها بالغرور فتوافقنى وتلتمس لنفسها المبررات، كنت مفتوناً بعودها المفرود وشعرها الأسود المسترسل وعينيها الخضراوين الناعستين وخصرها النحيل الذى يؤكد مفاتن الجسد أعلاه وأسفله، وكنت فى أيام الصفاء أكتب فيها ما كانت تسميه شعرا، تقرأ هى المكتوب وتحتفظ به ولا تعيده، وأراها وقد توهجت

ملامحها وتألقت ويستولى جمالها على قلبى ومشاعرى للحظات أنتبه بعدها وأحذر نفسى من الوقوع فى حبها أكثر، ولابد أن جمال فاطمة كان أكبر من قدرتى على الاحتمال كنت فى أول الأمر أتباهى وهى إلى جوارى نسير فى طرقات المدينة التقى بالأصدقاء والمعارف مزهواً فيبدى الواحد منهم إعجابه أو حسده أو تقديره لحسن اختيارى، لكننى بمرور الأيام كنت أتعرض لمعارك بلهاء بلا سبب أو عداوات لم أحسب لها حساباً، كانت تبدو لى فى بعض الأحيان عبئاً يزيد خصومى، ربما لأنها بارعة فى افتعال المواقف التى تدفعنى دفعاً للعراك من أجلها باعتبار أننى المسئول عن حمايتها فى كل الأحوال، وما دامت جميلة بكل الحسابات فلابد أنها سوف تتعرض للمعاكسات، لكنها لم تكن تعتمد على جمالها وحده فى تدبير وإدارة الصراع بينى وبين الناس، كأنما كان يرضى غرورها أن تكون محوراً أبدياً للاهتمام والانتباه أو نقطة على حدود وطن قابلة للاستلاب، حتى هؤلاء الذين كانوا يتودّدون لها فى معاملاتهم ويحتالون لفتح الجسور بينهم وبينى بالهمسات الرقيقة أو عبارات المديح كنت أصدُّهم وأرتاب فى نواياهم وأشعر أنهم يفتعلون المقدمات بهدف الدخول معى فى علاقات وفى خيال الواحد منهم صورتها وأنه ما مادمت أنا فى طريقها فإنه لا مانع من أن أتحوّل إلى نقطة عبور، كنت أبدو جلفاً وعدوانيا إلى حد التهور، وكانت هى فى مثل هذه الحالات تشعر بالفرح خلافا لكل ما تقوله من أننى عصبى أكثر مما يجب أو أننى السبب فى كل المعارك السابقة التى دخلتها دفاعا عنها، ولابد أننى أحصيت خسائرى مع الناس بسببها وتوصلت إلى قرار بأنها علاقة عارضة قابلة للانتهاء فى أى وقت وبلا أسباب، وأنه يلزم أن أبحث لنفسى عن البديل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت قوات الصاعقة بملابسهم المزركشة تطارد الطلبة والناس توشك أن تسد شارع القصر العينى من ناحية ميدان التحرير، لكن المظاهرات كانت تفتح الثغرات بعسر وتتلاقى وتهتف الهتافات استنكاراً للأحكام التى صدرت فى نفس اليوم ضد قادة سلاح الطيران، كانت تلك الأحكام هزيلة بحسابات الناس، ولأنها كانت هزيلة فقد أعادت للذاكرة مرارة الإحساس بالانكسار، كنت أشاركهم بصوتى المبحوح الغاضب وحلقى الجاف، وكانت قنابل الدخان المسيِّل للدموع تلقى بكثرة فى اتجاه الناس، وبحذر يلتقطونها ويقذفونها فى اتجاه الجنود، لكن الدخان كان ينتشر ويتكاثف وهراوات الجنود الطائشة تضرب دون تمييز، كان العساكر بالدروع والهراوات والخوذات يسدون شارع مجلس الأمة، وكانت هناك مجموعة من البنات والأولاد يرتدون المعاطف البيضاء يتجهون إلى مدخل الشارع فيطاردهم الجنود.. كان الأولاد والبنات يتصايحون ويصرخون ويهتفون والجنود يطاردونهم ويضربونهم وينجحون فى إبعادهم عن مدخل الشارع، رأيت «سالى» وهى تجرى فرارا إلى الناحية الأخرى من شارع القصر العينى، ورأيتها تتعثر وتسقط بالقرب منى، ساعدتها على النهوض ولعنت الجنود، تساندت على ذراعى بيدها اليمنى وباليسرى تناولت منظارها الطبى الساقط على الأرض، وضعت

المنظار مكانه وبدا لى أن بالعدستين شروخًا، لكن الدخان المسيِّل للدموع كان يحاصرنا ويجعل قدرتى على الإبصار غائمة، انحرفت «سالى» عن المسار الذى كنت أتوقعه منها وغيرّت مسارى معها داخلاً فى المنحنى الداخل إلى منعطفات «جاردن سيتى».

تباعدنا عن أصوات الهتافات وما عدنا بقادرين على متابعة هرولة العساكر فى أعقاب الطلبة فى كل الاتجاهات، كان الحى الهادئ ما يزال ساكناً بوقار بناياته العالية الممعنة فى الشموخ، كنت أجفِّف دموعى وأعانى حرقة الجفنين، لكن «سالى» كانت ثابتة على حالها، فى مآقيها تترقرق دمعتان لا تسقطان ولا تختفيان، رأيتهما بوضوح عندما رفعت المنظار تتأمله بحزن، كانت فى الركن الأيسر للعدسة اليسرى عدة شروخ نحيلة ومتقاربة، وفى النصف الأعلى للعدسة اليمنى كان هناك شرخ واحد ممتد على استقامته، أعادت هى المنظار إلى مكانه فوق أرنبة أنفها، وتحت سور البناية المزروع بنباتات كثيفة وقفت هى ربما تستظل بظل شجرة فشاركتها فى المكان، لكنه وعلى غير توقع نبح كلب مربوط فى مدخل البناية المجاورة، ارتمت «سالى» فى حضنى وكنت أستطيع أن أتسمَّع دقات قلبها وأحسها أسفل صدرى، كنت خائفاً من نباح الكلب الشرس لكننى كنت فى الوقت ذاته أشعر بالإشفاق عليها، كان الكلب الضخم يتقافز إلى أعلى وفى اتجاهنا لكن السلسلة كانت تقيد حركته، وبعد كل قفزة ترتطم حلقاتها بالأرض فتحدث صليلا وجلبة، كان كلباً عدوانياً لا يطيق رائحة الغرباء، ولابد انه كان أول من تنبَّه لوجودنا فى غير المكان اللائق بنا، كأنه كان مسئولا عن إبلاغ سكان الحى عنَّا أو انه كان يستدعى عساكر الصاعقة بالخوذات والهراوات والدروع، ولابد أنه انقضى وقت طويل وكلانا منكمش على نفسه وملتصق بالآخر رعباً من ذلك الكلب الذى عين نفسه حارساً ومالكا لكل البنايات.

كان نهر النيل يجرى أمام ما كان فى السابق معسكر ثكنات قوات الاحتلال الإنجليزى، وكانت أمواجه الهادئة تتحرك ببطء بينما البنت النحيلة إلى جوارى تحكى نفس الحكاية المعادة عن أسرة فقيرة عجز عائلها الذى أصابه العمى عن السعى من أجلهم، وعن الأم التى تحتال بكل الوسائل من أجل تدبير اللقمة الضرورية والثوب البسيط الذى يستر البدن لها ولأولادها والكفيف العاجز، تفصيل وخياطة وأشغال إبرة وفى بعض الحالات خدمة من يملكون فى أشغال المطبخ والغسيل أو تفصيل الستائر للفتحات، كانت تحكى بلا خجل عن مسكنهم الضيق وعوزهم المتواصل وعن مشوار التعليم المجانى الذى قطعته بسبب أنها كانت تحصل فى كل عام على مكافآت التفوق، كانت ممرورة وحزينة وغاضبة من هؤلاء الجنود الذين تسببوا فى شرخ عدسات منظارها وجعلوا رؤيتها للنهر شائهة، وعندما حدثتها عن إمكانية تبديل العدسات تنهدت بيأس وغيرّت الموضوع، ولا أدرى كيف تذكرت وبكثافة بطلات الأدب الروسى فى أواخر أيام القياصرة، تذكرتهن وقد تداخلن وصرن ماثلات يكابدن الحرمان والفقر، ربما أوحى لى شحوب وجه «سالى» وضمور صدرها البادى

وانكسارها رغم نظرات العناد وقدرتها على الغضب ورغبتها فى تغيير المصير، وقلت لروحى وأنا أتأملها باندهاش: هذه بطلتى التى كنت أبحث عنها منذ سنوات وقد وجدتها.

- ادينى عشرين ملعون إن كان معاك.

انتبهت إلى وجودها، ولابد أننى كنت فى حالة اندهاش، قالت وهى تخطو إلى الخلف خطوة فى مشروع انسحاب من المكان:

- إذا كان مفيش معاك.. مش مهم.

- سالى..؟ معقول كده..؟ أفهم بس.. اتفضلى اقعدى.. تشربى إيه؟

وبتردد جلست على طرف المقعد الخالى أمام المكتب، كان جلوسها على الحافة أشبه بإنذار للقيام، وعاودت استفسارى عن مطلبها وبدا عليها أنها تتهمنى بالمعرفة والتغابى بينما كانت توضح لى حاجتها الملحة لتلك الجنيهات، كان فى حوزتى مبلغاً أقل قليلا مما طلبته فأخرجته ونشرته بينى وبينها على سطح المكتب وكأننى أكشف لها أحشائى لتفحصها، كان المبلغ المعدود ثمانية عشر جنيها وبضعة قروش، تركت هى القروش وأخذت الجنيهات، نظرت ناحيتى وانتبهت إلى شىء فخلّصت أحد الجنيهات من اللفّة ودسّته فى كفى:

- خد ده.. أنا ح اتصرف فى الباقى.. باى باى دلوقت.. جمعت القروش المنثورة ودسستها مع الجنيه فى جيب قميصى وقد ذابت «سالى»، تبخّرت من أمامى، تطايرت مثل غاز بلا لون أو رائحة، ربما لم يستغرق الموقف كله أكثر من دقيقة، حطّت هى خلالها على فى الوقت الملائم ثم طارت بمنظارها المشروخ وتوارت قبل أن أسأل أو أستفسر عما أصابها، حتى عندما قمت ونظرت فى الممر لم أعثر لها على أثر، عدت لأجلس مكانى ورأيت الشيخ عبدالله يخطو آخر خطواته فى اتجاه مكتبه، يطرقع بقبقابه قبل أن يخلعه ويستبدله بالحذاء، فاجأنى:

- بس بنت شاطره، دى زى ما تكون عارفه ميعاد القبض.

- حرماً يا شيخ عبدالله.

- جمعاً .. ولو أنه مش ممكن، إنما ربنا يهدى، ما هو قادر على كل شىء كان ينظر ناحيتى بقدر كبير من الكراهية لا أعرف أسبابه، ولابد أنه كان طوال الوقت يراقبنى بينما كنت أحسبه يصلى أو يسبح، كنت قد انتقلت إلى غرفته فضاً لاشتباك كان قد حدث بينه وبين الأستاذ عسران، إشتباك طال وصار ممطوطاً بلا نهاية، ولابد أننى خجلت من رفضى مبادلة الأستاذ عسران مكانه فى تلك الجلسة التى تصدرها الأستاذ شلتوت وكيل الإدارة نفسه، خجلت ووافقت وانتقلت وعزمت على أن أسمع نصائحهم بأن أتحاشاه، لكن الشيخ عبدالله لم يكن من ذلك النوع السهل المستعد أن يترك الآخرين

يدبّرون أحوالهم كما يشاءون، كان يدس أنفه فى كل شىء، يتهمنى بالفساد إذا زارتنى زميلة أو قريبة أو تحدثت لى عابرة سبيل تسأل عن موظف أو إدارة، وكان يتحين الفرصة ليهدينى - بحسب ما كان يقول - إلى طريق الصواب ولا اهتدى، كان قد حوّل نصف الحجرة الداخلى إلى مصلى مفروش بحصير قديم ومرصوص أمامه مجموعة من «القباقيب» الخشبية لزوم الوضوء، وكان يؤذن للصلاة فى الممر، ونادرا ما كان يجد من يأتم به على العكس من الحاج حسن الذى كان هو الآخر قد أحال الممر أمام حجرته إلى مصلى مزدحم دائماً فى صلاة الظهر، كان الحاج حسن يبدو للكل بشوشاً وبسيطاً وقادراً على إشاعة المرح فى قلوب الزملاء، لكن الشيخ عبدالله كان يراه مهرجاً بما لا يليق بسنه أو مركزه، وكنت من ناحيتى لا أرغب فى مجادلته فى مسألة إيمان الحاج حسن وما إذا كان قويا أو ضعيفا، ولابد أنه اكتشف منذ البداية عدم اهتمامى بأمره أو القدرة على الإنصات لمواعظه المكرّرة المعادة، وأخوف ما كنت أخافه أن يتهمنى بالكفر والخروج عن حدود الشرع بحسب ما كان يفعل فى بعض الأحيان، لكنى فى نفس الوقت لم أكن مستعداً لتغيير شكل حياتى وعلاقاتى كى أرضيه، كنت أعتقد أن رضاه مستحيل وأنه فى واقع الأمر شخص معزول عن الناس، يتجنبونه رغم دعواه بأنه المؤمن الوحيد فى الإدارة وأنه متصل بالصالحين من أولياء الله وعلى رأسهم الحسين بن على كرمُ الله وجهه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتحت باب الشقة فرأيتها قبالتى، أشارت لى بسبابة يدها اليمنى توصينى بالصمت وتحذرنى ثم أزاحتنى ودخلت، وضعت معطفها الأبيض على حافة السرير، وبحرص وضعت المذكرات «والفارما كوبيا» على طرف المكتب، ابتسمت ثم خلعت منظارها وهى تجلس إلى جوارى وهمست:

- اشتقت لك.

كانت تملك ابتسامة رائعة وواثقة، ابتسامة من ذلك النوع القادر على تبديل الملامح وتجميلها، لعلنى لم ألحظ هذه الابتسامة قبلا ولعلها لم تبتسم فى المرات السابقة، كنت حائراً ومتردداً وربما كنت خائفاً، لعلها كانت المفاجأة التى لم أكن أتوقعها بمجيئها إلى مسكن لم أذكر لها عنوانه، لعلها كانت الجسارة والبساطة التى تعاملت بها وكأنها فى بيتها وأنا الوافد على غير موعد، كانت تتحرك فى المكان بحرية واتزان الأخت الشقيقة تزورنى فى بيتى للمرة الألف، ترتب الفوضى وتجهز الشاى وتبحث فى المطبخ عن بقايا طعام، ولابد أنها أدركت أسباب دهشتى ولم تندهش أو تفكر فى الحديث عن المبررات أو التفسيرات، شعرت أنها قادرة على اختصار المسافات فى كل شىء، قليلة الكلام كثيرة الحركة على عكس كل من عرفتهن من البنات، قالت وهى تقف أمام صفوف المكتبة الصغيرة المعلقة على الجدار وقد اختارت لنفسها كتابين:

- ح آخد دول أقراهم، و... عاوزين شوية حاجات فى المطبخ .

نظرت إليها مستفسراً عن نوع الحاجات فتحركت هى بخفة يمامة على بعد خطوة واحدة، مدّت يدها إلى غلاف «الفارماكوبيا» ترفعه وباليد الأخرى تناولت النقود الجديدة.. وهمست وهى تقدمها لى:

- فلوسك.

ترددت قليلا وأنا أتأملها مستوضحاً فأكملت:

- تلاقيك مفلس ع الآخر. ماما قبضت النهاردة من الناس اللى بتشتغل عندهم.. خد بقى...

مددت يدى وأخذت النقود، كنت بالفعل مفلساً وحائرا فى كيفية تدبير أمرى فانتشلتنى من الحيرة والارتباك، ربما أكون قد شعرت بالدفء والطمأنينة والرغبة فى أن أكافئها على إعادة ما لم أكن أحسب أنه سوف يعود بالتمام والكمال، هل كانت ابتسامتها الصافية هى التى اجتذبتنى ناحيتها وجعلتنى أحيط بدنها النحيل بالذراعين قبل أن أنحنى لأقبلها عدة قبلات سريعة على الخدين ثم قبلة متأنية ومستكينة على الشفتين تقبلتها هى بامتنان المستجيب؟

- إنت عملت إيه؟

ARCHIVE

سألتنى وهى تخلص بدنها برقة وتتراجع إلى الخلف متباعدة بلطف عنى، انتبهت لكننى عجزت عن الرد، ابتسمت هى بوداعة ورأيت عينيها السوداوين تلتمعان ببريق مفاجئ، كأنما تبدّلت وتغيّرت وصارت قادرة على أن تملأ المكان وتسيطر عليه بإشارة منها، ولابد أنها خطفت مشاعرى منذ تلك اللحظة، لحظة التنازل عن الصورة المرسومة فى الخيال لفتاة الأحلام، لحظة الدخول بكل الرغبة فى علاقة مع بنت ضامرة الصدر نحيلة إلى حد مؤسف لكنها فى ذات الوقت قادرة على إشاعة البهجة والنشوة فى الأطراف.

صارت تأتينى بحسب ما تعد وبأكثر مما تعد، تصحّينى فى الصباح الباكر أو تفاجئنى بوجودها فى المسكن وأنا راجع من مأمورية خارج المدينة، تدهشنى وتكشف لى مواهبها فى التعامل معى ومع البشر بينما تسير إلى جوارى، تبدو لى رغم ضآلة حجمها قادرة على امتلاك الدنيا واكتساب ودها، ولابد أننى بمرور الأيام كنت قد اختصرت العالم فيها وصرت أدور فى مدارها رغم ما كانت تدعيه من أننى استلبت إرادتها ومشاعرها وعقلها، وكنت أكتشف مع مرور الأيام أن جسدها الصغير كان يتفجّر وينمو وتبرز تفاصيله، وأن تقاطيع وجهها كانت تزداد نضارة وتتألق، وعندما كنت أحدثها

عن تلك الاكتشافات كانت تضحك بمرح وتتهمنى بالجنون، كنت أقول لنفسى أنها تخشى على روحها من الحسد، أو أنها لا تريد أن تعترف بما تبدُّل فيها وتغيرٌ حتى تحولت فى واقع الأمر إلى أنثى مرغوبة، بل إنها ازدادت طولا وازداد شعرها نعومة وسوادا لكنها قالت لى فى لحظة صفاء نادر أنها تزدهر وتتألق وتنمو بالحب، وأنها فى زمن سابق كانت قد عاشت تجربة حب جرُبت فيها كل شىء ووصلت إلى حد الاكتمال، عجبت لأمرها وسألتها عن مصيره فرفضت أن تبوح بسرها المدفون أو أن تحدثنى عنه بأى كلام، كل ما عرفته أنها هجرته بوعيها وإرادتها وأنها انطفأت لسنوات عاشتها تهرب من ذكراه وتتآكل لإحساسها بأنها لأسباب لا تعرفها كانت سبباً فى دماره، حذرتنى من معاودة السؤال عنه أو عن مصيره الذى كان بحساباتها يستحقه، وطالبتنى بأن أحدثها عن المستقبل، صرت أحدثها عن مستقبلنا وأرسم لها صورة الحلم فى الغد الذى يحتوينا وقد انفرشت طرقاته بالورود والأمنيات وكانت هى تزداد جمالا ونضارة إلى الحد الذى جعلنى أتوهم أنها بنت أخرى غير البنت التى رأيتها فى السابق، ولابد أننى انهمكت فى دور العاشق المفتون الذى يذوب وجداً ورغبة، ولابد أننى كررت على مسامعها بعض أحلامى وأمنياتى فكانت تفاجئنى بذاكرتها التى لا تنسى قائلة أنها سمعت مثل هذا الكلام منى أو منه وأنها تشعر بقليل من السأم لأنها تكره الكلام المعاد، حيرتنى فى أمرها وأمر نفسى، كان من الواجب أن أتجدُّد لأسايرها وأظل قادرا على إبهارها لكننى لم أستطع، كنت أشعر أنها تتوهج وتشتعل وأننى انطفئ وأخبو وأشيخ، ولابد أننى كابدت كثيرا من غيابها عنى وتباعد الفترات التى تلقانى بعدها حتى جاء ذلك اليوم الذى صارحتنى فيه بأنها كانت واهمة وأننى بالقطع واهم، كانت هى فى بيتى وقد أشاحت بوجهها عنى بينما تقول أنها لاتصلح لى ولا أصلح لها، وأنه يلزم أن نفترق بهدوء حتى لا أجبرها على أن تهجرنى بإرادتها أو أن تكون سببا فى دمارى، وكنت بينما أنظر إلى ظهرها وأتأمل كثافة شعرها الأسود الناعم أشعر على نحو غامض أننى أستحق هذا المصير لأننى صدقتها على طول الخط، وأننى أسلمت لها نفسى وبحت لها بكل أسرارى فى لحظات النشوة، متخلياً عن حذرى القديم وارتيابى فى أغراض الغرباء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود نسيم

رمـــــاد

الصباحُ،
صداعٌ خفيف
غبارُ الحواسِ على ورقٍ ومقاعدَ
نقرُ الصراصيرِ فى خشبِ البابِ
جاران يشتبكان
وشيخٌ يبسملُ متجهاً للصلاةِ
حبوبٌ مُهدِّئةٌ
وقميصٌ نظيف

وكشكُ التليفون
موعدنا بعد خمس دقائق أخرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ أنا فى الطريق

.....

أحاولُ تجميع أخيلةٍ للقصيدةِ

أنحلُّ فى زمنِ الصمتِ

أنزو، وقد فاحت الريحُ حول الأفاريزِ

تمسكُ سيدةٌ يدَ طفلتها

وتنظف تلميذةٌ ثوبها المدرسىَّ

ويبرقُ قطٌّ على السلم المتآكلِ

والظلمةُ الغسقيةُ تغشى المدينةَ

هبوٌّ من الرغباتِ الصغيرة يضوى على أرجل الحشراتِ

وفوق السرير بقايا حرارةِ جسمينِ

رفٌّ ومنضدةٌ

وتمائمُ عالقةٌ فى الحوائطِ والروحِ

نائمةٌ؟

لا

لماذا انفعالاتُكِ المستعارةُ؟

ـ حتى أثبِّتَ أقنعتى

وأُجرِّب موتى الصناعىَّ

ما الساعةُ الآن؟

نصفُ نهارٍ ونمضى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ تأخرتُ، أرجوكَ، أمى محافظةٌ

وأبى سيحادثنى من صحارى الخليج

.....

أمارسُ حريتى فى اصطناع الوجوهِ

وأتبعُ هاويتى

أتخيَّرُ زاويةً ومواقيتَ

حتى أرى من وراءِ الزجاجْ

طائراً ورقياً يثيرُ روائحَ غامضةً للأليفِ

ويرغو بأعضائهِ الشبحيةِ

مُلتصقاً

بالسياجْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلاح أبو نار

محمد حجى:
تجربة جديدة فى البوستر الفلسطينى

بين ١٩٨٥ و١٩٨٨ أنتج الفنان المصرى **محمد حجى** مجموعة من البوسترات، شكلت مساهمة جديدة فى تطور فن البوستر السياسى الفلسطينى. مساهمة لا تستمد أهميتها من وجهها الإبداعى الثرى فقط، بل أيضا من رؤيتها السياسية لكيفية توظيف البوستر لصالح القضية الفلسطينية. ففى هذه المحاولة التى توجهت للجمهور الأوروبى أساساً، نجح الفنان بتفوق فى تجسيد قدرة البوستر على التأثير السياسى، آخذا فى الحسبان طبيعة الجمهور المستقبل بموقفه السياسى وخلفيته الثقافية، دون الانزلاق إلى المباشرة التعبيرية وإهدار القيمة الفنية للبوستر بوصفه عملا إبداعيا مستقلا. وهذا الوجه الثانى بالتحديد هو علة تناولنا لتلك التجربة الآن، رغم مرور سنوات عليها. ففى المرحلة الراهنة للقضية الفلسطينية، سواء رضينا عنها أم سخطنا عليها، تبدو تلك المساهمة جديرة بالدراسة، لكى نكتشف قدراتها العالية على التعامل البناء والجذرى مع الواقع الراهن بمعطياته وتحولاته الجديدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ . البوستر الفلسطينى

ما هى الأبعاد العامة لوضع البوستر الفلسطينى الذى انطلقت منه تلك التجربة الجديدة؟: تواجه الإجابة على هذا السؤال صعوبات، مصدرها الاتساع الجغرافى والتاريخى لمجال إنتاجه، وبالتالى صعوبة رصد نماذجه وتحليل تطوره الموضوعى والنوعى. ولكن لدينا محاولة تساهم جزئيا فى سد هذا النقص، فى كتاب «الملصق الفلسطينى: مجموعة الشهيد عزالدين قلق» الصادر عام ١٩٧٩، والذى احتوى على صور لـ ٩٢ بوسترا مع بيانات توثيقية.

جاء فى مقدمة الكتاب أن البداية الجديدة للبوستر الفلسطينى، كانت مع انطلاقة الكفاح المسلح فى أواسط الستينيات. ولكن بدايته القوية تظهر مع صدور مجلة «فلسطين الثورة»، ففيها ظهرت أول بوسترات **نذير نبعة ومصطفى**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحلاج وإسماعيل شموط. وفى أعقاب ١٩٦٧ وجدت الثورة فى الأردن قاعدة لها، وهناك تصاعد الاعتماد على البوستر بوصفه أداة تعبئة سياسية. ولكن المرحلة الأردنية لم ينتج عنها سوى نمو كمى، ومع انتقال الثورة إلى لبنان تحققت قفزة نوعية، ساهم فيها عشرات الفنانين العرب والأجانب. فأصبح البوستر يُطبع بالألوان، ويستخدم تقنيات وأساليب تشكيلية متطورة.

وإذا نظرنا إلى المجموعة التى يضمها الكتاب، يمكننا الخروج بثلاث ملاحظات أساسية. من الصعب الحديث عن شخصية فنية متميزة للبوستر الفلسطينى، وعلة ذلك مشاركة عدد كبير من الفنانين العرب والأجانب فى إنتاجه، وبالتالى تعدد وتناقض المؤثرات المساهمة فى تشكيله. ومن جهة ثانية يتسم فى الأغلب بالطابع السياسى المباشر لمفرداته التعبيرية، والطابع الواقعى التعبيرى الضعيف فنيا لأسلوبه الفنى، وضعف عناصر التصميم البصرى لبنائه العام. ولكن من جهة ثالثة هناك سلسلة من البوسترات الناجحة، مثل بوسترات: مهرجان الطفل الفلسطينى باريس ١٩٧٥، صلاة من أجل الشهيد، نجح مصمموها فى تخطى السلبيات السابقة المسيطرة على أغلب البوسترات.

٢ - أبعاد الرؤية الجديدة

تلك هى ملامح البوستر الفلسطينى الذى انطلق منه محمد حجى ساعيا لتطويره، وكان الفنان بحكم تكوينه الفنى

والسياسى مؤهلا لتحقيق هذا بنجاح. فهو الذى استمر لسنوات بالمشاركة مع شقيقه الشهيد أحمد حجى، فى إصدار مجلة حائط أسبوعية مكتوبة ومرسومة تعدى طولها العشرة أمتار، فى قريتهما سندوب - دقهلية، وفى إطار عمل سياسى عام. وهو الفنان الذى اختار العمل بالصحافة والكتاب المرسوم واللوحات الحائطية الكبيرة فى الأماكن العامة مثل محطة سكة حديد المنصورة، محاولاً اختراق عزلة الفن والوصول إلى الجماهير معبرا عن قضاياها. وهو نفسه الذى قضى شهوراً طويلاً فى صفوف المقاومة بالأردن يرسم الفدائيين ومعسكرات اللاجئين، وبعد ذلك أثناء إقامته فى تونس قدم كل ما يمكنه باعتباره فنانا لدعم القضية الفلسطينية عبر مؤسسات منظمة التحرير.

تنقسم المجموعة التى أنجزها إلى مجموعتين. تساير الأولى الرؤية النمطية للبوستر الفلسطينى ولكن من خلال أداء فنى متقدم، وفى الثانية طرح تجربة جديدة. لن نتعرض للأولى ولكن سنعرض بعض نماذجها، وسيقتصر التحليل على الثانية. استهدفت المجموعة الثانية هدفين، يرتبط الأول بالبُعد الاتصالى السياسى للبوستر، والثانى بقيمته الفنية الابداعية المستقلة. فى إطار الهدف الأول حاول تحقيق أقوى قدر من التأثير السياسى معتمداً فى ذلك على ثلاث قواعد. استلهام الثقافة الدينية، المسيحية أساساً بحكم أن غالبية المجموعة تخاطب الجمهور الأوروبى، مع ربطها بالقضية الفلسطينية، سعياً لتأثير عميق دائم ينطلق من الموروث الثقافى للمُتلقى. الاعتماد على الاستلهام الهادئ والإنسانى، البعيد عن الافتعال والحدة وضيق الأفق. حفاظاً على جلال وقدسية الرمز الدينى، ومراعاة لخصائص الجمهور الأوروبى ذى الميراث العلمانى القوى والمنحاز أصلاً للجانب الإسرائيلى. النظر إلى المجموعة ككل متكامل، يُدعم كل بوستر منها الرسالة السياسية العامة للآخر، ويتمايز كل منها فى زاوية الاقتراب السياسى الخاص.

وفى إطار الهدف الثانى حاول الفنان تحقيق جمالية مستقلة للبوستر. توفر له قيمة دائمة، تجعل المشاهد يستمتع بصريا بل وتحفزه على اقتنائه، وربما بمعزل عن قبوله أو رفضه لرسالته السياسية، ولكن دونما إهدار لرسالته السياسية. هذا الهدف تحقق بدوره عبر ثلاث قواعد. أولها اختيار لوحة لفنان أوروبى كبير، أو وحدة فنية تصويرية ذات استخدام شائع فى التراثين المسيحى والإسلامى، وجعلها المادة التصويرية الأساسية للبوستر. والاختيار هنا تحكمه معايير ضمنية. يُراعى فى لوحات كبار الفنانين، جمالها وتمايزها وشهرتها، وقابليتها المفتوحة وغير المفتعلة للتوظيف السياسى، وتعبيرها عن معانى دينية وإنسانية عميقة ويُراعى فى الوحدات الفنية التصويرية، دلالتها المركزية فى الوجدان الشعبى والثقافة الدينية، وحضورها الدائم القوى فى ميراث فنون التصوير الشعبى والتقليدى. ووفقا للقاعدة الثانية يتم إدخال تعديلات أو إضافات على اللوحات أو الوحدات التصويرية. يحدث هذا أحيانا وليس دائما. ويأخذ التعديل فى حالة حدوثه شكلين: إضافة عناصر بصرية جديدة إلى اللوحة، فى حدود خاصة وضيقة لا تُهدد بنيتها الأصلية، ولكنها فى الوقت نفسه قابلة للإدراك السريع والالتقاط الفورى للدلالة، أو تقود إلى تداعيات ذهنية وبصرية تتفاعل إيجابيا مع رسالة البوستر. إعادة صياغة الوحدات الفنية التصويرية، إما بإعادة رسمها فقط أو بإعادة رسمها مع وضعها فى إطار تكوين جديد، ولكن على أن يتم ذلك مع احترام عناصر الوحدة الأصلية وسماتها الخطية واللونية. هذا التعديل مرهون غالبا، إما بالعمل على تلاؤم الوحدة مع تصميم البوستر، أو بالرغبة فى ربط الوحدة القديمة مباشرة مع أموز سياسية معاصرة وبالتالى توليد دلالات فورية، أو بمحاولة التجميع الفنى النموذجى للعناصر الأسلوبية والموضوعية لوحدة ما، عناصر كانت فى الأصل موزعة داخل صور ومحاولات مختلفة. ووفقا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للقاعدة الثالثة توضع اللوحة فى إطار تصميم، يتسم بالبساطة والقوة، يحقق لها البروز البصرى الفورى فلا يشتت نظر المتلقى عنها، وفى الوقت نفسه يربطها بالشعار المكتوب بشكل متوازن.

٣ ـ تحليل لبعض النماذج

إن التحليل السابق لن يتضح تماما وتكتمل أبعاده إلا من خلال تناولنا لبعض نماذج التجربة.

فى البوستر الأول يأخذ حجى لوحة رفائيل الشهيرة «مادونا ديللا سيديا» أى عذراء الكرسى، ويجعلها مادة البوستر التصويرية دون أى تعديل، ويضعها فى إطار خلفية من الزخارف النباتية الذهبية مرسومة على خلفية من اللون البنى الساطع. ويتجانس الإطار بطبيعته الشرقية القديمة، مع اللوحة التى يفوح منها عبير عربى وشرقى قوى. يتسم التعليق السياسى بالهدوء الشديد. فذكره للقضية مباشرة لا يتعدى كلمة فلسطين، علاوة على المعانى الموجودة ضمنيا فى إسم الجهة المصدرة للبوستر. ويكتفى التعليق بذكر معلومة بديهية «منذ ١٩٨٨ عاماً ولد المسيح فى فلسطين»، ولكن ذكرها يقود عمليا إلى ربط كلمة فلسطين والتداعيات السياسية المرتبطة بها فى ذهن المشاهد، مع شخص المسيح بمعانيه الدينية وقداسته وتاريخه المعروف. ورسالة البوستر لا نجدها فى التعليق فقط، بل أساساً فى الصورة المختارة نفسها. اختار الفنان صورة ارفائيل بكل وزنه، ورفائيل حسب وصف د. ثروت عكاشة «ابدع من صور رقة العذراء»، والرسام الذى «يبعد أن نجد بيتا من بيوت المسيحيين ليس فيه صورة مستنسخة للعذراء من تصويره». ولكن هذا مجرد سبب من أسباب الاختيار، فلننظر إلى السبب الأهم والأعمق صلة برسالة البوستر السياسية. رسم رفائيل صورا عديدة للعذراء معظمها آية فى الجمال، مثل «مادونا الدوق الكبير»، و«مادونا كنيسة سستين»، و«المادونا فوق الحشائش الخضراء»، و«خطبة العذراء». ربما كانت «مادونا الدوق الكبير» قمة هذه اللوحات، فهى زاخرة بالرقة والجمال والسلاسة ورفعة الأداء التشكيلى وعمل عبقرى لا نمل النظر إليه. ومع ذلك فإن اختيار الفنان للمادونا ديللا سيديا هو الأصوب والأدق بلا جدال. لماذا؟ هناك عنصران داخل اللوحة يجعلانها الأكثر صلاحية لتوصيل رسالة البوستر بعمق وقوة. أولهما أن العذراء هنا امرأة فلسطينية. تلبس عباءة تذكرنا فوراً بأزياء الفلسطينيات التقليدية، وتضع على رأسها عمامة عربية، وشعرها أميل للسواد، وتجلس على كرسى قريب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الأرابيسك العربى. رسم **رفائيل** العذراء كثيرا، ولكن تلك هى المرة الوحيدة فيما أعلم، التى صورها بهذه الهيئة الفلسطينية. وربما كانت اللوحة واحدة من اللوحات النادرة، التى صور فيها فنان أوروبى العذراء بهذه الهيئة. وثانيهما أن العذراء هنا سيدة تسيطر عليها الحياة والسعادة والأمل والثقة، وهى سمات يندر وجودها فى الكثير من اللوحات المصورة لها. فهناك تقاليد فكرية معينة سيطرت على التراث الأوروبى فى تصوير العذراء، على الأقل قبل التغلغل القوى للمؤثرات الإنسانية. فالنمط الغربى لتصوير العذراء يسعى - أولا - إلى إلهام الشعور بالتقوى من خلال الجمال والرقة. تقوى العذراء هى الأساس، والمسيطرة على الجمال والرقة. ولكننا هنا نجد الجمال والرقة أساساً، بل وربما شيئا من الأنوثة ودلال المرأة الشابة، ولا نجد إلا القليل جدا من التقوى.

وهذا النمط يحرص - ثانيا - على تصوير العذراء مع الطفل يسوع فى هيئة الحزينة المتألمة، وهو ما يمثل امتداداً لنمط «الجليكوفيلوسا» البيزنطى الشهير فى تصوير العذراء. تصور العذراء وعلى وجهها ملامح الحزن، ترخى عينيها باستحياء، وتشيح برأسها عن الطفل المقدس الراقد فى أحضانها. هى حزينة متألمة لأنها تعى مقدما آلام المسيح القادمة. وفى المادونا ديللا سيديا لا نجد تلك العذراء المتألمة، بل عذراء سعيدة مبتهجة فى داخلها وخارجها، وواثقة فى المستقبل. تبدو وكأنها تعكس القاعدة المستقرة، فهذا الطفل غير موهوب للشهادة والآلام، كلا إنه موهوب للحياة والانتصار. هكذا يمكن أن ندرك عذراء **رفائيل** العجيبة. إنها امرأة فلسطينية شابة، جميلة زاخرة بالحيوية والحياة والتطلع، لا تطوى داخلها الشعور المأساوى بفاجعة حتمية الوقوع، بل تنظر إلى المستقبل بأمل وقوة وثقة فى حتمية البقاء والانتصار.

فى البوستر الثانى يأخذ الفنان عن **مايكل أنجلو** لوحته الشهيرة «خلق آدم» فى سقف كنيسة سستين. أسفل اللوحة وعلى خلفية سوداء يوظف ألوان العلم الفلسطينى فى تعليق مختصر تماما، فيكتب «إلى الأمام» باللون الأخضر و«فلسطين» باللون الأحمر. والتعليق المختصر لا يكتسب معانيه السياسية إلا من خلال اللوحة والتعديلات التى أدخلها المصمم. هناك تعديلان أساسيان. فى الأول تخلى عن الألوان الطبيعية للوحة **مايكل أنجلو**، وطبعها مستخدما لونين فقط: الأسود بدرجات مختلفة والأصفر بدرجة واحدة. وكان للتحويل اللونى وظائفه ونتائجه، وظائفه المحسوبة ونتائجه العفوية الناجحة. فاستخدام لونين فقط خلق حالة توتر وتناقض داخل اللوحة، جسدت المعادل والمساند البصرى لحالة التوتر المصاحبة للحظة الخلق وارتعاشات الحياة الأولى، وللحظة التناقض المصاحبة للوجود الواحد لقوى متناقضة، أى السماء والأرض والخالق والمخلوق. واستخدام اللونين فقط يضفى على المشهد السماوى الأسطورى الثرى والتعالى الذى رسمه **مايكل أنجلو** بالألوان، درجة ما من الواقعية والفقر والتقشف وحدة التعبير، تجعله أكثر ملائمة للتعبير عن الرمز الفلسطينى والرسالة السياسية المراد توصيلها. والاستخدام ذاته يجعل العلم الفلسطينى الملون والمضاف إلى اللوحة، فى وضع القدرة على الجذب الفورى والقوى لبصر المشاهد، فالعين إما أن تتجه إليه أولا أو تعود إليه دوما. وفى التعديل الثانى كان الهدف هو الربط المباشر والصريح ولكن أيضا الهادئ والناعم للوحة **مايكل أنجلو** بالمعانى والرسالة السياسية للبوستر. فى يد الملاك الخالق وضع الفنان علم فلسطين رمز القضية والنضال والدولة المستقلة المستهدفة، وأعاد رسم الإصبع الممتدة للملاك وجعلها تنثنى قابضة على العلم. وفى يد آدم اليمنى الذى يمر الآن بلحظة الخلق ويهم بالنهوض، وضع الرسام نبلة بجوارها أحجار صغيرة، يرمز بها لانتفاضة الشعب الفلسطينى. بوضع العلم فى يد الملاك اكتسبت مفاهيم القضية الفلسطينية والنضال والدولة المستقلة، معانى: السمو والعدالة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والحتمية والخلق. وبوضع النبلة فى يد آدم اكتسبت الانتفاضة معانى: الميلاد الجديد وحتمية النهوض والانتصار والقوة العاقلة المقتدرة الساعية للبناء والتعمير.

وفى البوستر الثالث زخذ الفنان رسماً محفوراً **لرمبرانت** عام ١٦٣٥، يصور واقعة اقتحام المسيح للهيكل وطرده للباعة والصيارفة. يقتصر على إسم فلسطين باللون الأسود، وفوقها بالأحمر الآية الواردة فى انجيل مرقص، على لسان المسيح بعد طرده للتجار من الهيكل: «بيتى بيت الصلاة يُدعى لجميع الأمم وأنتم جعلتموه مغارة لصوص». لقد تُرك رسم **رمبرانت** كما هو، وفقط وضع فى خلفية من اللون البيج. والبيج لون الأرض، أو من الألوان القريبة جداً منه، ويتسق فى الدلالة مع كلمة «بيتى» الواردة فى قول المسيح، والتى تحيل دلاليا فى البوستر لمعنى الوطن. واختيار رسم لهذا المشهد بالذات استهدف توصيل معانى معينة. فهو معركة بين حق وباطل، نبى وتجار، قوة تاريخية صاعدة سيقدر لها السيادة والانتصار وقوة أخرى عارضة تعترضها. هذه اللحظة التاريخية الدينية المحفورة فى وعى المشاهد تحيل دلاليا، من خلال تفاعلها مع كلمة فلسطين والعلم الفلسطينى المرسوم داخلها، ثم من خلال ارتباطها بآية الإنجيل وكلمات «البيت» و«كل الأمم» و«اللصوص»، إلى

الصـراع العـربى - الإسـرائيلى الراهن. وعـبـر تلك الإحـالة الدلالية، يتوحد المسيح مع فلسطين والفلسطينيين، والهيكل مع الوطن، و تطهـير المسيح للهـيكل مع التـحـرر الوطنى والدولة المستقلة. ولكن من المعروف أن هذا المشـهد تناولته كثرة من المصـورين والرسـامين الغـربيين. فلمـاذا هذا الرسم بالذات؟. هناك سبب واضح هو قـوته وإحكام تكوينه والحـركة العنيفـة التى تحكمه. ولكن هناك سبب آخر. فمسيح **رمبـرانت** رجـل قوى الكتلة متين البنيان. يبتعد عن صورته التقليدية، كإنسـان رقيق الجسد خـال من القـوة المادية المباشـرة، يشع حضـوره المادى بقوة روحانيـة. ونجد تلك الصـورة التقليـدية فى أصفى صورها لدى **الجريكو**، على سبيل المثال فى لوحة صور فيها المشهد ذاته: «تطهير الهيكل». ويقترب كثيرا من مسيح **مـايكل انجـلـو** القوى مفتول العضـلات ذو البنيان الأوليمبى، الذى تشع قوته المادية بطاقة روحانية، والذى نراه فى قلب مشهد يوم القيـامة المهـول خلف مـذبح كنيسـة سـسـتين. وهـكذا يكتسب التـوحـيـد الدلالى السـابق شـرحـه بين المسـيح والفلسطينيين، معانى القوة والاقتدار والعنفوان المحصنة بالحق والسمو.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

قداس فاطمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ١ -

مازلتُ بقلقى وروحى الخربة

أوارب نظرتى وأمر وحيداً

أمارس الحب بخوف مع حبيبتى

وأرضع منها كطفل مذعور

متحسساً الحيطان والعيون المتلصصة كشبابيك

أشتاق لدمها كل شهر وأدخن أكثر

وبرغم عراك الملائكة والتيوس حول سريرنا طوال الليل

نصنع أطفالاً بلا ملامح يثرثرون فى قعر الغرفة

عن ملكوت الله وخبزه

مازلت أشاهدها أمى .

مفكوكة الأزرار تحمل عظام أبى

تطبع قبلة أو تذرف دمعة

وتمر سريعًا

ـ ٢ ـ فأذكر شارع الكنيسة كما كان بارداً

والقسيس دانيال الذى شلحوه

بحب فاطمة

بصقوا عليه وشقوا جبته نصفين وألقوه خارج الهيكل

انتبهوا

قسيسٌ فى حفرةٍ نتفوا لحيته وبال عليه الأطفال

فصار يدخن ويسكر كلَّ يومٍ كفراشةٍ

يحب فاطمة

ويلعن الكاهن الأكبر

ـ استقبلوه بطلقة وسلموا عليه بسكين على بعد غيمتين من نهدى فاطمة

التى رفعت الدماء والبخور عشية انفصال الرأس عن الجسد

هم رفعوا الأذان، ودق الكاهن الأكبر الأجراس بقوةٍ

افرحى يامريم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تركناها بين الرأس والجسد

قبر دانيال لا شاهد فوقه سوى بول الأطفال وبصاق الشيوخ ودموع فاطمة

- ٣ -

الكاهن الأكبر صفعنى على وجهى وعمرى ست سنوات

لأننى كدت أفسد له قداس الأحد

حين كان يطوح (الشورية) فى الهواء كبهلوان

فيخرج منها حوريات وشياطين

أتبعهافتساقط الجمرُ على المصلّين

وكادت (الشورية) تقتلع رأسى

فطردنى خارجاً

ومن يومهايطاردنى حارس الكنيسة العجوز

وأنا أسرق الورد من حديقة الرب

أصنع قداساً سريا للأشجار وأصلى لفاطمة

ودانيال الذى شلحوه فى يومٍ بارد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى حضرة النسر

الموظفون فى الحظيرة الكبيرة يجلسون على المكاتب، وقد تغطوا بالطحالب. عندما قدمت أوراقى لأحدهم. استدار جانبا ووضع ساقا على ساق وأطل عبر النافذة إلى الفضاء. تعلقت عيناه بفتاة سمينة تنحنى على سور الشرفة وتوزع نظراتها على المارة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حاول أن يحسب طول المسافة بينه وبين جبال صدرها الثقيل. تنحنحت.

ألقى من فوق كتفه نظرة إلى الورقة المسجاة على مشرحة المكتب. عاد يختبىء فى النافذة.

تلفت حولى. كانت الحجرة بلا ملامح. السكون ذو الرائحة المتعفنة يهطل وأنا مشدود الوتر. صبرى يمر على الأشخاص الفخارية يبحث عن أنيس. طرقت الأرض بقدمى.

آب من رحلته.. تأملنى من أعلى إلى أسفل.. حاول أن يبحث فىَّ عما يجعلنى جديرا بصرف عشرة جنيهات. رسم على الورقة عنزة برية أصابها الجنون فمضت تقفز فوق الصخور. أحنيت رأسى للعنزة ممتنا وتحولت للمكتب الثانى.

كان صاحبه نسخة دقيقة من صاحب العنزة إلا أن بيده ساندوتشا .أطل فى الورقة وهو يحشر فى فمه أكبر قضمة ممكنة. سحب القلم وكتب بثقة كلمتين.. قذف الورقة بقوة لتبتعد عنه إلى أقصى ما تستطيع. طارت فى الفضاء كعصفورة حائرة تحاصرها حلقات الصيادين.

تعقبتها يدى بعصبية زائدة حتى لا تسقط وتتهشم كلماتها النادرة. لحقت بها قبل أن تصل إلى الأرض. لكن اتزانى اختل بسبب ساقى الخشبية فسقطت، وطالعتنى فى السقف كرنفالات العناكب ودولتهم المستقلة، وأجهزة التصنت التى تدلت حتى رءوس البشر.

كان كل خوفى أن تنقض علىَّ سيوف ضحكاتهم الشرسة. لكن أحدا لم يضحك فسكن قلبى المرتعد بين ضلوعى. صَوبوا إلى نظرات شاردة.

لا حظ أحدهم أنى أعانى الوقوف. تحرك نحوى.. جاهدت قبل وصوله كى أقف. أخذ الورقة منى. رسم عليها رمزا من الرموز التى تفتح البوابة المسحورة.. انتقلت إلى الذى يليه. قلب الورقة على وجهها وأخذ يتمتم.. مددت يدى وعدلت له الورقة، فأعادها إلى وضعها المقلوب وصفعها حتى لا تتحرك أبدا من مكانها

ـ له فى خلقه حكمة

طفق يتمتم وهو يحدق فيها كأنه يقرأ عليها التعازيم ليخلصها من الشياطين والأرواح الشريرة. أخذ أنفاسا متلاحقة من سيجارة منهكة وأمسك كوب الشاى. رشف منه وامتعض ثم خبطه على المكتب، فتطايرت على الورقة قطرات من السائل الأحمر

قال: تعال غدا.

فتحت فمى لأقول شيئا. نهض واتجه صوب الباب وزعق:

ـ إنت يا بخيت.. تعالى خد البارد اللى زيك.

دارت بى الدنيا... دارت ودارت حتى أصبحت فى الشارع. جلست على الرصيف أمام المبنى الحكومى الذى يعلوه نسر له جناحان هائلان يظللان الحظائر الكبيرة ويدفعان عنها حرارة الشمس أن تذيب الموظفين الطحالب.

تأملت السماء والأرض والعابرين.. كان كل شىء يجرى كما يراد له أو كما لا يراد.. أرجأت مؤقتا الفرار من الشمس التى تصب أشعتها بعناية خاصة فوق جسدى الملتهب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد تيمور.. شاعرا

صلاح عدس

كتب **محمد تيمور** القصيدة الغنائية والدراما الشعرية فى شكل حواريات أو تمثيلية شعرية ذات فصل واحد كما كتب القصة الشعرية وكتب أيضا الشعر المنثور وهو غير الشعر الحر. الذى نعرفه الآن عند **البياتى ونزار قبانى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى** لأن شعر هؤلاء جميعا يلتزم بتكرار التفعيلة وإن يكن ذلك بغير ثبات فى عدد التفعيلات حسب أوزان الشعر المعروفة فى الشعر العمودى، ولكن بعض ما كتبه «**محمد تيمور**» يشبه آخر تقليعة فى شعرنا العربى وهى ما يسمونه باسم «قصيدة النثر» والتى سمعنا بها فى الشام وفى تونس وهى تلغى تماما التفعيلة والموسيقى التى وضعها «**الخليل بن أحمد**» وتكتفى فقط بالصورة الشعرية، وهذا ما نجده فى بعض إنتاج «**محمد تيمور**» مثلما فى قوله تحت عنوان: «**الشاعر والليل**» .

إيه أيها الليل الأقتم
أين مفتاح بابك الجهنمى
أود أن أنام فى فنائك المخيف
متوسدًا عتبتك الزرقاء
التى بنتها يد البؤس من دموع الأيتام
هناك أسكب دموعى فتطير فى الفضاء
شظايا تضىء الأفق الحالك...

(٢٦ يناير ١٩١٧)

والسؤال الآن هو : هل كان **محمد تيمور** حين كتب ذلك الكلام يعتقد أنه يكتب شعرا أم نثرا كى نعتبره

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رائدا لقصيدة النثر قبل أدونيس وغيره من الأدعياء أم أنه كان مثل طه حسين والمنفلوطى والرافعى، نلمح فى كتاباتهم شاعرية هائلة ولكنهم كانوا على وعى تام بأن ما يكتبونه ليس إلا نثرا .

وهنا نستشهد بما قاله **محمد تيمور** نفسه فى نقده لكتابات جبران خليل النثرية إذ يقول:

لا نرى فيما كتبه جبران أفندى من نثر وشعر غير قصائد خيالية أوحاها إليه خياله الراقى وروحه الثائرة المتمردة فهو فى نظرنا شاعر وما نثره المتداول بين أيدينا إلا قصائد منثورة لم يجاره فيها شاعر آخر * وبناء على هذا يمكننا اعتبار «**محمد تيمور**» رائدا لما يسمونه الآن باسم «قصيدة النثر»..

أما عن قصائده الغنائية فقد التزم فيها بالعمود الشعرى بل التزم فى معظمها بوحدة القافية وإن ظلت من حيث الاتجاه الفنى ذات نزعة رومانسية .. وقد كتب هذه القصائد فى سنوات الحرب العالمية الأولى وما قبلها؛ وفى هذه الفترة صدر الديوان الأول **للعقاد** سنة ١٩١٢ وصدر ديوان «المواكب» **لجبران خليل جبران**، وقبلهما ظهرت قصائد **خليل مطران**، أى أنه يمكننا اعتبار «**محمد تيمور**» رائدا من رواد الحركة

محمد تيمور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرومانسية فى مصر.. والرومانسية هنا نعنى بها عدة خصائص منها الذاتية والخيال والحلم والعاطفية والاتحاد بالطبيعة، وهذا مانجده واضحا فى قصائد شاعرنا التى تعبر عن الوجدان الذاتى وتعطينا صورة من نفسية الشاعر ولهذا نجد المضمون فى ديوانه يتميز برؤية رومانسية حالمة للعالم تشوبها روح اليأس والثورة والتمرد والحزن وكلها مشاعر رومانسية الطابع، وهى التى تعكس التجربة الشعرية لديه.. ولذلك نجد الموضوعات الشعرية التى يتناولها «**محمد تيمور**» هى الوطن والحب والطبيعة والإنسان، أى أن هناك ثلاثة محاور للمضمون لديه هى المحور العاطفى والمحور الوطنى والمحور الإنسانى، ونلمح فيها كلها حرارة التجربة الشعرية وصدقها مما حقق وصول «الرسالة» حارة وصادقة فحقق لنا «التقمص» و«التواصل» وذلك بواسطة التعبير الصادق.. وإن الإحساس العام الذى يسود ديوان **محمد تيمور** ويشكل الجو النفسى به هو الإحساس بالمأساة. والمأساة لديه ذات بعدين أولهما البعد القومى ومصدره الاحتلال الإنجليزى وماتبعه من قهر وظلم للمصريين ونزوع نحو الحرية والاستقلال نزوعا يائسا، أما البعد الثانى

* محمد تيمور - الديوان وأشعار أخرى - دار الف - ص١٣٢.

للمأساة فهو البعد الذاتى ومصدره إحساس شاعرنا بالموت وتوقع الكارثة وهذه هى التيمة الأساسية أو النغمة الرئيسية التى تشكل الجو النفسى لديوان شاعرنا ويتولد منها عدة تيمات أو نغمات وجدانية هى نغمة الحزن، ونغمة الألم، ونغمة الوحدة، ونغمة الملل وهى النغمات الشائعة فى قصائد شاعرنا. ولنتأمل كيف استطاع صياغة هذه الأنغام من خلال الصور الشعرية، وذلك من خلال النماذج الشعرية فى الديوان .. ونستمع إليه مثلا فى أول قصائد الديوان وهى بعنوان:

«شاب يحتضر» وفى مطلعها يقول:

فوق سرير الموت نام الذى

زال ابتسام العيش عن ثغره

قد ودّع الآمال لا يرتجى

منها سوى الراحة فى قبره

ثم تتوالى الصور الشعرية إلى أن يصل البناء الدرامى للقصيدة إلى قمته ويكتمل الإحساس العام فى البيت الأخير حين يصور الشاعر نفسه بهذه الصورة :

كطائر ذى شجن صامت

أبعده المقدور عن وكره

ففى هذه الصورة تتركز حزمة هائلة من مشاعر الإحساس بالحزن والقهر والنفى والاغتراب...

وتتكرر هذه الأنغام الوجدانية من خلال مثل هذه الصور الشعرية فى قصيدة أخرى إذ يقول:

كأنه والليل من حوله

وفى ظلام الليل موت أكيد

سفينة تهوى بلا منقذ

وبحرها الجائش هذا الوجود

فهنا تتجلى نغمة الإحساس بالموت وتوقع الكارثة وكأنما ينعى الشاعر نفسه حياً ويتضح ذلك مرة أخرى فى قصيدة بعنوان «شجرة على شفا الموت» وكأنما هذه الشجرة رمز أو معادل موضوعى لحياة شاعرنا وفيها يقول :

أوراقها فوق الثرى

آل صبى يائس

مهجورة من طيرها

والطير غير مؤانس

وغدا ستقطعها وتقلعها يمين الغارس

وتتكرر نغمة هذا الإحساس الجنائزى طوال الديوان فنراه مثلا يقول فى قصيدة «البلبل الصامت» :

فارقت ربع الحى بالأمس

وغدوت طى صفائح الرمس

غادرتنا والليل معتكر

والقلب نهب مخالب اليأس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويظل شاعرنا يعزف هذه النغمة الجنائزية مثلما فى قصيدة «الشاعر الغضبان» من خلال هذه الصور الشعرية:

هيئوا لى فى باطن الأرض قبرا

ودعونى أنام تحت التراب

فى ظلام القبور راحة نفسى

ومن النور شقوتى وعذابى

ويظل ينسج شاعرنا بصوره الحزينة الألوان القاتمة لتلك النغمة الجنائزية؛ فيقول فى قصيدة «النجم الآفل»:

دفنوها فى التربة يوم الوفاة

فوق فرش من الحصا ورفات

لا أنيس لها سوى وحشة الموت

وصوت الظلام فى الحجرات

ودموع تجرى على القبر حيرى

وأنين يفيض بالحسرات

ولنستمع إلى نغمة الحزن فى قصيدة «خواطر الوحدة» التى يعزفها على أوتار هذه الصور الشعرية :

سكن الليل وقلبى ثائر

وعيونى لا تنام

وانقضى صبرى وحظى عاثر

وشجونى والظلام

نسجت للقلب ثوبا من الم

ولنستمع إلى شاعرنا فى هذه الأبيات من قصيدة «صبرا فؤادى» إذ يقول :

صبرا فؤادى صبرا

فانت بالصبر أحرى

كانت أمانيك بيضا

فاضحت اليوم غبرا

وكنت كالماء عذبا

واليوم أصبحت جمرا

ولنتأمل اتحاد شاعرنا بالطبيعة، ذلك الاتحاد الرومانسى الذى يخلع على مظاهر الطبيعة أحاسيس الشاعر إذ يقول فى تصوير الشفق:

أنت دمع النهار فى صفحة الكون

يحس فى الليل سرا خفيا

أما عن المحور الإنسانى فى قصائده فنجده مثلا يصور إحساسه بجمال الطفولة فى قوله :

طفل أتانى ضاحكا فرأيت من

ضحكاته وجه الحياة تبسما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصغى لها وكأننى مستقبل

فى ظلمة الليل البهيم الأنجما

ونجده فى قصيدة أخرى بعنوان «اعتذار» يوجهها لأحد أصدقائه مما يذكرنا بقصائد «ابن الرومى» الشهيرة فى الإخوانيات.... وفى مطلع هذه القصيدة يقول شاعرنا :

يا حافظا للود فى غيبتى

هل لك أن تصفح عن هفوتى

أنت الذى علمت قلبى الوفا

وكنت لى عونًا على كربتى

ذللت لى الصعب فلم أبتئس

يومًا وكنت النور فى الظلمة

وهنا نجد أن رؤية الشاعر للعالم والحياة هى رؤية رومانسية سوداوية كئيبة وأن الاستثناء الوحيد أو النور الوحيد فى هذه الظلمة هو الطفولة والصداقة، أما الحب فهو أيضا مصدر للتعاسة والعذاب لأنه حب رومانسى من حيث التجربة الشعرية.. وهذا يجرنا إلى الحديث عن المحور الثانى فى إنتاج شاعرنا وهو المحور العاطفى أى موضوعات المرأة والحب ونستمع إليه يقول فى قصيدة «أنت» :

أنت أنت التى سرت فى عروقى

منك يوم اللقاء خمر جمالك

نظرة منك قد أسرت بها القلب

فهانت له صعاب وصالك

نظرة منك ألقت الرعب فيه

رعب حب يقوده للمهالك

حاربتنى منك الخيانة والغدر

لعمرى انى صريع نزالك

غير انى عقدت ألوية النصر

فكان الهجران يوم قتالك

شيمتى العفو للذى خان عهدى

وكثير من حالهم مثل حالك

ولنستمع إلى آخر قصائد الديوان بعنوان «دمع الشفق» وفيها يقول :

فوق خدود الظلمة

تبدو دموع الشفق

قد حملوها لوعتى

وباعثات الأرق

أما المحور الوطنى فى ديوان شاعرنا فهو واضح فى العديد من القصائد التى يتغنى فيها بمجد مصر وأهرامها ويبكى لحالها فى ظل الاحتلال، ولنستمع إليه يقول :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويا هرما ترنو الى ملبيا
نداني وفي أحشائه سر عليائي
وما هو إلا مثل عزمي تجسمت
نواصيه حتى بات يستلفت الرائي
كلانا مدى الأيام في مصر خالد
له إن دنا ليل منارة أضوائي

أما عن الشكل الشعرى عند **محمد تيمور** فنجده كما قلنا يلتزم بالعمود الشعرى أى بوحدة الوزن والقافية وإن يكن يتحرر من شرط القافية أحيانا ويستعمل نظام المقطوعات متعددة القوافى وهذا هو التجديد الذى أحدثه فى شعرنا رواد الحركة الرومانسية ..

ونجد شاعرنا يستعمل بحوراً رقيقة الإيقاعات تتلاءم مع تجربته الشعرية الرقيقة بل يستعمل فى «الروى» حروفا لها جرس موسيقى عذب ورقيق مثل الهاء والميم والراء والسين والنون، وهذا الاختيار لتلك الحروف يأتى عفويا ليتسجم الشكل مع المضمون تلقائيا، كما نجده يستعمل كثيرا بعض الحروف الحلقية مثل الألف والهاء والحاء والعين وهى ما يمكن تسميته باسم حروف (التأوّه) لأنك حين تصاب بطعنة أو ضربة فإنك تلقائيا تصرخ قائلا: آه أو آخ وأعتقد أن الحروف العربية لها إيحاءات وجدانية وهى بمفردها تماما مثل الألفاظ والعبارات.

ولنستمع مثلا إلى قول شاعرنا :

أم دهاها من هوله ما دهاها
من جلال وخشعة وعظات

أما عن القاموس الشعرى لدى **محمد تيمور** فنجده يكرر دائما كلمات مثل القبر والدموع والعذاب واليأس والألم وكلها مفردات رومانسية تنسج الإحساس العام بالمأساة فى شعره وتتلاءم مع تجربته الشعرية الرومانسية التى تتجلى فى الفشل سواء على المستوى الذاتى فى تجربة الحب العذرى، أو على المستوى القومى فى فشل الأمة فى التخلص من الاحتلال الإنجليزى... وهكذا نجد ديوان شاعرنا يمتلىء بالصور الشعرية الثرية بألوانها وظلالها وإيحاءاتها الوجدانية مثل صورة الطائر الحزين الصامت، وصورة البحر الخضم، وظلمة الليل، والنجم الآفل، ودموع الشفق، وصورة الحداد، والقبور، وأشباح الموت، والسفينة الغارقة ونوح الأرواح، والبرق الكاذب، وكل هذه الصور يستخدمها شاعرنا فى تكوين الأنغام الوجدانية للإحساس بالحزن والألم والملل واليأس والوحدة وهذه الأنغام تُكوِّن فى مجموعها نغمة رومانسية هى نغمة الإحساس بدنو كارثة الموت، وهذا هو البعد الذاتى للمأساة التى تشكل الجو النفسى فى الديوان؛ بينما يشكل البعد القومى للاحتلال والقهر والثورة والتمرد اليائس بعدا ثانيا للإحساس بالمأساة، ذلك الإحساس الذى يسود إنتاج شاعرنا فى هذا الديوان وفى كل إنتاجه الأدبى .... كان هذا عن قصائد شاعرنا الغنائية أما عن قصصه الشعرية وأشعاره الدرامية، فقد كتب المونولوج الشعرى وهو أقرب إلى الشعر الغنائى لأنك لا تسمع فيه سوى صوت واحد ومن أمثلة ذلك مونولوج « بين الموت والحياة» كما كتب الديالوج الشعرى الذى تسمع فيه أصوات متعددة مثل مسرحية «المال» وفيها نجد أمامنا حدثا دراميا وشخصيات تتحاور وصراعا دراميا بين الشخصية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحورية وهى هنا شخصية الغنى ـ وبين الشخصية المضادة وهى هنا شخصية الفقير... كما كتب أيضا **محمد تيمور** القصة الشعرية التى تعتمد على السرد والوصف وفيها نجد حدثا له بداية ووسط ونهاية مثلما فى قصته «الزوج القاتل» وقصته «الوردة الذابلة».

وعموما فإن القدرة على الكتابة الدرامية هى ما يميز «**محمد تيمور**» ويتضح ذلك فى مسرحياته وقصصه وشعره والخاصية الدرامية التى تجمع كل هذا خاصية التكثيف والتركيز.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بهيج إسماعيل

أحزان تبدّلِ الفصول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من كهف الريح

من كهف الريح العذراء

تهب الأحلام

ترسم طرقا للأيام

ترسم أرضا وسماء

فى البدء

أحب الله الإنسان

وهداه النجدين

وحين تجاسر وتساءل

من أين.. إلى أين

انقسمت كل الأشياء

اثنين اثنين

وتولت ريح أخرى بعثرة الأشلاء

منقار الطائر ونهايات الأوراق الخضراء

والنهر المختبئ بغابات العين

والشعراء

وهذا الحزن الحزن

لابد ستنتصر الأحلام جميعا ذات مساء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نعيم عطية

ضوء قمر لا تتبدل أساريره

كتوم متحفظ. تحمل فى أعماقك عزلةً ترجع إلى سنواتك الباكرة. تتوق إلى استرداد ابتسامة شفتين كأنهما من رخام وردى، أو من قطيفة أو من هذا وذاك قدتا معا. جوهرة صلبة. لم تندم على افتقادك المرح، فقد وضعت كل ذلك، فى كفة، وفى الكفة الأخرى معتقلا، رجحت الكفة الأخرى. وحيدٌ منطوٍ رحت تبحث عن النوافذ، تطل منها على بحار سوداء تلمح قمم أمواجها، فى ضوء قمر لا تتبدل أساريره.

تطرقُ أبوابا، بعضها يفتح. وفى الليل تجوس بحذر. تناجى الأشباح. وتتكىء، إذا ما تعبت، على جذوع شجر أجرد، ولازال حبلك السُّرى موصُولا برحم الليل الأكبر. مَنْ أولئك الذين يديرون وجوههم نحونا؟ عند منعطفٍ شبحُ أم وقفت ترقب من هناك، عودة الأبناء، أو رُسُلاً بالأخبار إليها يأتون عنهم.

أغلق الأبواب بسرعة. عُد أنزوِ فى ركنك. بالقرب منك عجوز على سريره مسجًى. إنه أنت. فى هدوء الليل تعلو نغمات حزن وألم، وآهات تصعد من حلوق البشر. مازلت مغروسا فى العزلة الأولى. تمضى قدما، تقترب من نقطة حاسمة، أخرس أيضا. لن تعود تقوى على السير. بمجرد عبور العتبة، سوف يكون هذا حالك بصعوبة أصوغ لك هذه الفكرة. لم أعد أحرك هذا العطن النتن. أين هو؟ مازلت على أى حال قادرا على أن أفكر. أبعِدْ عن ذاكرتك ذلك العالم هناك. يجب ألا يكون له فى خاطرك وجود. زال الذى كان به يربطك. تحلل وصار أسوأ حتى من التراب.

لا شيء يضيع، يختفى فحسب. ثم لا يلبث أن يظهر ربما فى أوقات غير متوقع ظهوره فيها، أو ليس بحاجة إلى ظهوره فيها.

أعرف. أنت محق. تغلق بابك وتصد عن ذاتك ذلك الخارج الذى أضحى منفرا، عدوانيا، سقيما، ولكن الذات إذا انغلقت أيضا تخرَّبت. أليس كذلك؟ بين الذات والخارج حوار، وتواصل، وتبادل. لا تقطع هذا الحوار، وهذا التواصل لا تبدده. حتى لا تضحى قوقعة جوفاء. ربما يسكُنك مخلوق آخر أنت عنه لا ترضى.

من أين جاءت كلمات مثل هذه؟ أكان يجب أن نصل إلى هنا، كى ندرك خواء الكلمات؟ تلك الزكيبة الملأى بالكراكيب التى ما عاد لها جدوى، أما كان الأفضل أن ننفضها عن كواهلنا المتعبة؟

إلى أنوفنا يفد عبق زخم، والأصوات انطفأت، لكن أصداءها فى السكون ما زالت ترن. كل شيء يجرى فى الذهن، لا شيء تحقَّق. أكاد أجزم بأنه مؤلف كوميديات مفجعة. حسه الساخر حارق لاذع، وبالإنسان لا تأخذه رحمة أو شفقة. ومع ذلك تصفق له الصالة كل ليلة، ويمضى الممثلون يمثلون الأدوار التى يفرضها عليهم، فهو أيضا ممول الفرقة والمخرج الأوحد، وإن كان لا يظهر على اللافتات اسمه. وفى الكواليس يمضى متسترا، متواضعا شأن العباقرة، فهو ولا شك سمح، ولكن عبقرى. محور أساسى واحد تدور حوله أعماله المسرحية. تتنوع التسميات والبيئات والأماكن والأزمنة، وتُخلَع أقنعة وتُرتَدىَ أخرى، ومع ذلك تمضى الملهاة المؤسية على خشبة المسرح، أو بعبارة أدق بين الضلوع، تدور وتتأرجح.

لم يعد لنا غير الضحك.

فى مقهانا هذا، فى «مرحباً» ، ما عاد لنا سوى الضحك ممن أتوا وممن سيأتون، أو حتى ممن سوف لا يأتون، وهذا غير محتمل، حسب الظواهر والسوابق، حتى من هؤلاء على أى حال، إن وجدوا، لم يبق لنا غير الضحك.

تصعد جبالا، وتتبوأ عروشا. تغوص فى أعماق بحار، تصارع هناك وحوشا، وتلتقط لتلك الأدغال صورا وأفلاما. تنزل إلى باطن الأرض، تستخرج ذهبا ومعادن، أو تدق بريمات وخوابير فى صحارى أو بقاع موحلة، فيتدفق البترول بين يديك وتملأ منه براميل. تضحى أغنى الأغنياء لكنك ذات يوم سوف تصرخ قائلا كنت أغنى الأغنياء. ماذا نَفَعنى أن أكنز نقودا فى البنوك، أو أجمع معلومات ومعارف عن سياسة الانفتاح والتطور الاقتصادى، وتحويل القطاع العام إلى شركات، وأراجع إحصاءات للخسائر

والأرياح والصفقات؟ سوف أحلق فى السماء بالطائرات وأنطلق فى نزهات ورحلات وأقضى الأصياف فى الريفيرا أو بيرميودا، أو أسهر فى علب الليل سهرات وأنتشى بالكؤوس تلو الكؤوس ألمس لحما طريا دافئا، وأتحسس ثنيات وانبعاجات. كل هذا لا يمثل إنجازا ولا يعطى مذاقا. حتى لو صليت فى اليوم الواحد مئات الصلوات، لا شىء يدخل السكينة إلى القلب. لا شىء. وددت فحسب أن أعيد الشريط كى أكتشف من جديد نفس. لم أعرف، ويهمنى الآن، ولو بعد الأوان، أن أعرف من أنا؟ كان يجب أن عرف ماذا أريد. أن عرف على وجه التحديد ذاتى الحقيقية وليس المحجّبة بألف قناع وقناع. سوف تدخل الآن يدك فى تجويف صدرك. تبحث عن قلبك لتخرجه وتتحاور معه. سوف تنظر إليه بمحجريك، وإذا بك وأنت تتأمل يدك الخاوية، تجد أنه ما عاد لقلبك فى صدرك وجود، ولا بالتالى فى راحتك، وبين أصابعك.. التى تطبق الآن على لا شىء. الخواء ممتد، لا من حولك فحسب، بل وفيك أيضا. ستنهد لذلك مهموما فى ركنك، ولكن إشدُدْ من عزيمتك، فهى الشىء الوحيد الذى بقى لك. تعالى نتجاذب الحديث، ونثرثر. نحدد اذا كان يجب أن يكون هدف وجودنا، على ضوء ما نحن فيه الآن. لا تخف، ولا ترتعد، ولا تصرخ، فالوجود باقٍ ما دام لى ولك وجود. مهما أطبقَتْ راحتانا على الريح فحسب.....سوف تكتشف... من تَحاوُرِنا أن هذا المكان مكان، أما هناك فالمكان بالقطع لا مكان، والناس هناك أشباح يجولون فى قيظ الهجيرة ،بلا هدف يصعدو ن جبالا ، ينزلون بحوراويحفرون أنفاقا وسراديب. هيا، قُلْ، وأنت ماذا كنت تريد أن تكون؟ صانع لعب أطفال.أدخل يدك فى صدرك من جديد، فربما وجدته الآن. أوهم نفسك بأنه هناك. سارع بإخراجه ودقق النظر فيه. ألا زال هناك؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اخترتُ أنا الصوت. اخترت الحوار. هذا ما ظل باقيا لنا. الصوت بالنسبة لى جود والوجود... يعنى التفكير فى الحيوات الآتية والتى ولت. الوجود، يعنى الحرية. والحرية تعنى ألاّ أمل فى شىء، وألاّ أخاف شيئا الوجود إذن خزينة خبرات. وهى الخزينة الوحيدة التى لا تفنى ولا تستنفد، مهما امتدت يد النهابين إليها. هنا تصبح لأحلامنا قيمة، حتى لو كانت هذه الأحلام كوابيس وهنا فى مقهانا هذا، لا وجود إلا للكوابيس التى ألفْناها.

هيا أسْمِعْنى صوتك، ولو كان صراخا أو نحيبا، أو ضحكا، فحتى جلستنا هنا قد تصبح ذات يوم بكل تفاصيلِها ذات قيمة لكاتب جهم جاد يعرف كيف يضحك ضحكة سوداء من تحت كز الأسنان إن وجدت. وإنى لأعرف واحدا تنطبق عليه، أو كانت تنطبق عليه هذه الأوصاف، اسمه ـ إن لم تخنى الذاكرة ـ اسمه نعيم.

أماديوس فى الطليعة

مسرح الطليعة له تاريخه الطويل الحافل بالتجارب المسرحية، فقد كان يمثل للمسرح المصرى نافذة على التجارب الطليعية فى العالم. وهو فى منهجه سار على الدرب فى بداياته عندما كان يقدم الأعمال التجريبية ذاتها لمسرح «الجيب» الذى أسسه فى الستينيات الفنان المسرحى الكبير **سعد أردش**.

لقد تبنى هذا المسرح أهم التجارب المسرحية الطليعية بمسرح العبث (**بيكيت - يونيسكو - أرابال**) واكتشف رؤى جديدة للمسرح الإغريقى الكلاسيكى تأكيداً على الخط التجريبى العالمى، وقدّم أعمال الكاتب

حسن عبد الحميد : ساليرى
منى حسين : زوجة أماديوس

المسرحى الشاعر **نجيب سرور**، وأعمال **ميخائيل رومان** ومسرحيات **شوقى عبدالحكيم** فى ثوبها المتأثر بالتراث الشعبى وغيرهم استكشافاً للطابع التجريبى للمسرح المصرى المعاصر.

يدخل المخرج المسرحى **محمود الألفى** المسئول عن مسرح الطليعة تجربة إحياء هذا المسرح من جديد، وإعادة اكتشاف دوره الهام بعد أن غرق فترة من الزمن فى التخبط داخل التجارب الصغيرة غير المنهجية، وكاد يموت، وسط هذا الكم من المسرحيات الاستهلاكية التى تبنتها بعض مسارح الهيئة، والتى حاولت بها أن تغازل مسارح القطاع الخاص؛ اقتحم «مسرح الطليعة» هذه الدائرة فترة، فظل نسخة مكررة لمسرح فقد هويته، وسار على الطريق الاستهلاكى نفسه للمسرح، إلى أن جاء **محمود الألفى** أخيراً فأعاد لهذا المسرح تواجده، وسارع بإدخاله غرفة الإنعاش، وهو الناقوس الأخير قبل

الموت، حتى يستعيد له ملامحه، ويرسم له الخط الفنى الذى سوف يثمر بلاريب عن تجريب طليعى مسرحى نحن فى أمسّ الحاجة إلى تجاربه.

ومن أهم التجارب الأخيرة التى قدمها هذا المسرح، مسرحية «**أماديوس**» للكاتب الإنجليزى **بيتر شافر**، ترجمة **شوقى فهيم**، وإخراج **رافت الدويرى**، وبطولة **حسن عبد الحميد** و**إيهاب صبحى** بالاشتراك مع **منى حسين** و**عادل صقر** و**رافت الدويرى** و**فريد كمال** و**عبد الفتاح فرج الله** و**عبير صلاح**.

إن «أماديوس» مدخل جوهرى لطبيعة منهج هذه الفرقة، ولعل أهم مايميز هذا العرض أن به سمات متعددة تتيح له هذا النجاح الكبير من بينها:

ثراء طبيعة النص المسرحى، وتميُّز الإخراج المسرحى **لرافت الدويرى**، وإتقان الأداء التمثيلى للفريق المسرحى وعلى رأس القائمة الفنان الكبير **حسن عبد الحميد**. كانت هذه العناصر الثلاثة (النص + التمثيل + الإخراج) كفيلة بأن تهدم هذا العرض من أساسه بدلاً من أن تجعل منه عملاً مسرحياً متقناً واضحاً فى لغته ورسالته وطريقة عرضه لولا وعى المخرج والعاملين بما يقدمون .

وللكاتب الإنجليزى **بيتر شافر** ـ الذى ولد فى **ليفربول** فى ثلاثينيات هذا القرن عدد من المسرحيات منها «تمرين للأصابع الخمسة» التى لاقت نجاحاً، واستمر عرضها فى لندن سنتين، ثم عُرِضَتْ فى أمريكا لأكثر من عام، ثم «الكوميديا السوداء» التى قدمها له المسرح القومى بلندن عام ١٩٦٥. ولعل أهم مسرحياته هى مسرحية «الاصطياد الملكى للشمس» التى عرضت عام ١٩٦٤ فى لندن [١]. وكانت من أهم أحداث الموسم المسرحى آنذاك، وتدور حول الغزو الإسبانى لمملكة بيرو فى النصف الأول من القرن السادس عشر، حيث يحدث الصدام بين قوتين: قيم الحضارة والجمال والخير والسلام، وقوة المدافع التى تحمى أطماع السيطرة والنهب.

هذا الصراع بين الجمال والخير من جهة، وبين الشر والقوة الغاشمة من جهة أخرى، نراه أيضاً فى مسرحية «أماديوس» التى كتبها **بيتر شافر**، وقدّم المسرح القومى العرض الأول لها فى **نوفمبر** عام ١٩٧٩ ثم قُدمت بعد ذلك على مسرح (برود هرست) بمدينة نيويورك فى ديسمبر سنة ١٩٨٠، ولاقت نجاحاً كبيراً، مما جعل المخرج السينمائى التشيكى الأصل، الأمريكى الجنسية **ميلوش فورمان**، يتجه لإخراجها للسينما، وقام مع المؤلف نفسه **شافر** بكتابة السيناريو.

وحاز فيلم «أماديوس» على العديد من جوائز الأوسكار [٢] .

ومثلما استخدم **بيتر شافر** مادة مسرحية «الاصطياد الملكى للشمس» من كتب التاريخ، وخاصة من كتاب «غزو بيرو» تأليف **برسكوت**، استمد مادة مسرحيته «أماديوس» من وقائع الفترة التى عاش فيها الموسيقار الموهوب **فولفجانج أماديوس موتسارت**. ومن حياته الخاصة، ومن تفاصيل الحياة فى **فيينا** ـ عاصمة الإمبراطورية النمساوية فى نهايات القرن الثامن عشر.

إنه الصراع ذاته بين الجمال والشر، بين **موتسارت** (**إيهاب صبحى**) ـ هذه الموهبة الإلهية المتدفقة، الشاب الذى قَدِمَ إلى **فيينا** تسبقه شهرته، ولا يملك غير موهبته وفنه؛ وبين **أنطونيو ساليرى** ـ موسيقار البلاط الملكى (**حسن عبد الحميد**) ـ نصف الموهبة؛ الذى أحس بالخطر الداهم عليه، عندما هبط **موتسارت** إلى **فيينا** ، فيدور الصراع بين القوَتيْن: الجمال والشر. وفى هذه المعركة يستخدم **ساليرى** كل وسيلة لتحطيم **موتسارت** بمافى ذلك سياسة التجويع إذ يسد عليه سُبُلَ الرزق. يقول **ساليرى**: «من أذل الإنسان.. أذل الإله فى داخله». ويقول فى نهاية الفصل الأول متحدثاً للجمهور:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«حتى أعود .. سأحكى لكم عن الحرب التى خضتُها مع الله من خلال مخلوقه المفضل - موتسارت، المسمى «أماديوس»؛ فى نهاية هذه الحرب يجب أن يتحطّم هذا المخلوق».

وإذا كان **بيتر شافر** فى مسرحية «الاصطياد الملكى للشمس» يغطى أحداث المسرحية بطريقة **بريخت** فى العرض السردى، فيجعل واحداً من أبطال المسرحية يروى لنا الأحداث ويُعلّق عليها [٣] فإنه فى «أماديوس» يستخدم أسلوباً مشابهاً، فيجعل **ساليرى** هو «الراوية» الذى يتوجه إلى الجمهور بالحديث فيما يشبه الاعتراف. فيحكى الأحداث ويعلق عليها. وعندما قام **فورمان** - المخرج السينمائى - بالاشتراك مع **شافر** بتحويل هذا النص المسرحى إلى نص سينمائى جعل **ساليرى** - وهو على شفا الموت - يُدْلى باعترافاته إلى « كاهن ». تتبدى موهبة **شافر** فى الحوار الرفيع المستوى فى التعبير، والذى يحمل روح الشعر فى كثير من المواقف الدرامية التى تتطلب ذلك. وهذا الحوار يحمل أيضاً روح السخرية، التى يتميز بها أسلوب **شافر**.

بعد أن ينجح **ساليرى** فى القضاء على **موتسارت** الذى يموت ويدفن فى مقابر الفقراء، دون أن يشعر أحد بموته، يتحدث **ساليرى** إلى النظارة كما لو كان يحدث نفسه:

ساليرى: وهكذا بقيتُ فى ڤينا - مدينة الموسيقيين - موقراً ومبجلاً من الجميع، وببطء فهمت طبيعة عقاب الله... ما الذى كنت أضرع من أجله فى تلك الكنيسة الصغيرة وأنا صبى؟! ألم تكنْ الشهرة؟ شهرة صاحب السعادة؟ حسنٌ، الآن أملك الشهرة .. كنت ببساطة أشهر موسيقى فى أوروبا .. كان علىَ أن أحترق فى نار الشهرة .. وأتحول إلى قرميد، إلى شىء منحنط، وأدفن فى الشهرة - أما عن العمل، فقد عرفت أننى لا قيمة لى على الإطلاق .. هذا هو الحكم:

ينبغى أن أتحمل ثلاثين عاماً يقال عنى فيها: إننى «متميز» .. ومن الذى يقولها .. أناس غير قادرين على التمييز - ويستطرد قائلاً - حين تمرغت أنفى فى الشهرة - حتى كنت أتقيؤها - يؤخذ كل هذا منى .. كل شىء .. وعندما يذكر الناس اسم «موتسارت» بالحب، سيذكرون اسم «ساليرى» باشمئزاز .. وبهذا سأصبح خالداً على أىّ حال .. ولن يستطيع «هو» منع ذلك » [٤].

إن البناء المسرحى فى عمل **شافر** جاء غاية فى الإحكام، وقد أتاحت طبيعة الموضوع لديه استخدام موسيقى «**موتسارت**» كجزء عضوى من النسيج الدرامى يجلد **ساليرى** كل يوم إلى أن مات. المسرحية إذن جيدة الصنع، ليس على طريقة المسرحيات «المحكمة الصنع»عند الكاتب الفرنسى **ساردو**، والمعروف بدايتها ووسطها ونهايتها، والتى يُراعى فيها كل فنون الحبكة المسرحية، بل يُراعى عند **شافر** - بالإضافة إلى ذلك - التوتر الدرامى والحبكة المسرحية الراقية ولغة العرض. إن «أماديوس» وإن كانت تحوى داخلها فنون صنعة الكتابة المسرحية، إلا أنها تطرح كذلك قضايا فكرية وجمالية وفنية تزيد من عمقها وشاعريتها فى آن، وتسعى إلى الغوص فى الدراسة السيكولوچية، القائمة على النفاذ داخل الذات الإنسانية، لتكشف أغواره، لذلك يغدو بطل المسرحية ليس أماديوس، بل **ساليرى** لأن سقطته الدرامية هى التى تمس الشر الإنسانى المنغمر داخل نفوسنا، وهو أقرب إلينا فى مطامعه وبواعثه من مثالية **موتسارت** ورومانتيكيته. وبهذا ينضم **ساليرى** إلى قائمة أشرار عالمنا الحياتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمسرحي: ياجو / ليدى مكبث لشكسبير، قابيل/ بايرون وجان فالجان / هوجو، وكريون/ سوفوكليس، والمدرس/ يونيسكو وغيرهم.

إن **شافر** يكتب ملحمته الدرامية ليس عن **موتسارت** فحسب، بل عن الصراع الإنسانى الدائم بين الجمال والشر. وتُعد المسرحية مادة درامية تتسم بالابتكار فى ترجمتها الباهرة التى صاغها **شوقى فهيم** حيث حافظ فيها على الروح الشاعرية فى حوارات **شافر**، والبساطة فى تركيب الجمل.

فى هذا العمل المسرحى المتميز يبرز بوضوح دور المخرج **رأفت الدويرى** فى خلق رابطة مسرحية بين أحداث المادة الدرامية تعد أقرب ما تكون إلى الشكل الملحمى من خلال الاعترافات اليومية لبطلها **ساليرى**. فيجمع المخرج شتات الأحداث، واختلاف الأماكن فى وحدة فنية متناسقة دون أن يشعر النظارة بالملل أو الفوضى أو الاغتراب، وما يميز هذا العرض أيضاً هو خلق سينوغرافية مسرحية تحيل قاعة **صلاح عبد الصبور** الصغيرة إلى مسرح يزخر بالحركة المسرحية الضخمة ويتغير شكل خشبة المسرح المسطحة المتواضعة إلى معمار مركب يجمع أحداث العرض المسرحى والأماكن المتباينة فى بوتقة واحدة، فى شئ أقرب ما يكون إلى «الخلاصة» المسرحية داخل إيقاع متنوع السرعة والبطء، تستغل فيه المستويات الموضوعة، التى تمثل الأماكن الرئيسية للأحداث؛ فعلى يمين المتفرج نرى خشبة مسرح دار الأوبرا، وفى الوقت نفسه المحفل الماسونى، وكذلك يشاهد حائط كبير يمثل قصر «**شوبيرن**» وفى العمق نشاهد «بيانو» كبير يعزف عليه **موتسارت**، وعلى يسار المتفرج نشاهد مكاناً تدور فيه الأحداث بين **موتسارت** وزوجته، يمثل لنا غرفة معيشة، وفى الوقت نفسه يصبح مقبرته. وأمام أعين النظارة نشاهد جانباً من قصر **ساليرى** موضوعاً فوق مستويات خشبية.

إن هذه الخلاصة فى توزيع الأمكنة، خلقت روح العصر الذى اتسم بـ «الروكوكو» وهو فن فى العمارة تميز بالزخرفة البالغة، وراج فى النصف الأول من القرن الثامن عشر. ومنحت الشخصية «الراوية» ـ الجوهرية ـ وهى **ساليرى**، إمكانية الانتقال المتنوع من مكان إلى آخر، وسهلّتْ من بناء الأحداث وتطويرها، وخلقت الأحداث المسرحية إيقاعاً مهد بدوره لاستيعاب المتفرج أحداث العرض المسرحى.

استطاع **رأفت الدويرى** أن يقود معزوفة من الأداء التمثيلى لمجموعة الممثلين فى قالب فنى جمع فيه بين الأداء الواقعى المتبنى للأحداث الواقعية/ التاريخية لشخوص المسرحية، والأداء الملحمى القائم على التعليق على الأحداث تارة، وإظهار وجهات نظر شخوصها فيما يفعلونه على لسان **ساليرى** (**حسن عبد الحميد**) والجوقة المكونة من مخبّرين (عبد الفتاح فرج الله وعبير صلاح) تارة أخرى. وقد اعتمدت سيمفونية الأداء على نجاح المخرج الفنان **الدويرى** فى التعامل مع الأحداث الضخمة ببساطة بالغة، وتكثيف فى الأداء المعتمد على الصدق الداخلى فى تقديم التناقض بين القيم دون تفلسف أو تعقيد، بل ببساطة تمتزج برؤية تطرح فوق الخشبة، الشر بجوار الخير، والقبح مع الجمال، والضعف الإنسانى بجوار خبث القوى الغاشمة المدمرة. وبهذا يستحيل العمل المسرحى رؤية أخلاقية جمالية تخاطب قلب المتفرج، بل وتطرح أمام عقله قدرة التحليل والاستنتاج.

إن **رأفت الدويرى** بمنهجه الفنى الواضح فى التفسير إنما يؤكد أن رؤيته الواضحة قائمة على ثقافة واعية بتناول المادة الدرامية المطروحة، ووعى فنى كبير ـ قلّ أن نلقاه اليوم فى

ARCHIVE
http://Archive.sakhrit.com

مـخـرجـيـنا ـ بمفـردات العـرض المسرحي؛ فقد امتزج النص المسرحي القائم بمحاولة خلق عمل درامي أقرب إلى القصيد السيمفونى القائم على تحليل قواعد العمل الموسيقى وأنواعه المتبـاينة (الروندو ـ الكونشـرتو ـ السـيريناد ـ الليتـانى) وغـيرها من الصيغ الموسيقية دون تعالٍ على المتفرج أو إقحام، فخلق لنا المخرج عملاً مسرحياً أقرب إلى الأوبرا .

استطاعت جماعة الفريق المسرحى أن تنجح فى تقديم عرض مسرحى تحت قيادة المخرج الذى خلق بدوره وحدة فنية تتسم بالتناقض والالتزام الفنى بكل مـايتطلبـه هذا العـرض المسرحى من احترام لكلمات مؤلف كبير مثل **شافر** من جانب، وعدم السماح بالارتجال غير المقبول، والتمسك بخطة أداء منهجية من الجانب الآخر. وقدم لنا **عادل صقر** و**فريد كمال** و**رأفت الدويرى** (ممثلاً) و**منى حسين** هارمونية فى أدائهم المتميز بالاتفاق والصنعة الجيدة، ورأيى إن **إيهاب صبحى** ـ الممثل الشـاب ـ فى الدور الرئيسى لأماديوس، لم يكن اجتهاده الواضح فى خلق شخصية تتسم بالخفة، فى صالح هذا العمل. وقد جانبه التوفيق فى إضفاء سمة الكبرياء على الشخصية، و منحها ثقلها الفنى، ووعيها اللاشعورى بخطورة الموسيقى المنافس/ **ساليرى**.

يؤكد هذا العرض المسرحى الإمكانيات المتفردة للقدرات الإبداعية للفنان الكبير **حسن عبد الحميد** الذى جسد باقتدار أبعاد شخصيته «ساليرى» ويعد هذا الدور هو الدور الثانى الهام له فوق المسرح بعد دوره الصامت المبدع فى المسرحية الرائعة «**كونشـرتو**» من تأليف الكاتب المسرحى البولندى **إيرنيوش إيريديسكى** وإخراج **إنتصار عبد الفتاح** فى المسرح نفسه. لقد أثبت لنا **حسن عبدالحميد** فى هذا العرض أن الممثل ليس مجرد بوق مردد لكلمات المؤلف، وإنما هو مبدع خلاّق يضيف لهذه الكلمات حيويتها، ويمنحها دماً يعيد الحياة لحروفها. وسر نجاح هذا الفنان أن التعبير الصامت لديه مفردة من مفردات تعبيره المفصح عن مكنونات النفس البشرية، إنه يثبت لنا أن الصامت بليغ فى قدرته على الاكتشاف والاستبصار: ويجعلنا نميز بين جيلين من الممثلين: الممثل الدرامى بأدواته؛ الفاهم لدوره ورسالته، والممثل الجاهل الضالع فى أحبولة «استغفال» المتفرجين والضحك على ذقونهم؛ وهو ـ مع الأسف ـ الممثل المنتشر فى بلادنا اليوم.

تحية لفرقة «مسرح الطليعة» التى قدمت «**أماديوس**» .. هذا العمل الرائع .. الذى جددّ إيماننا بأن المسرح قادر على إمتاعنا وإحياء أجمل وأنبل ما فينا!.

هناء عبد الفتاح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش :

(١) انظر نص الدراما «أماديوس» ص ٧ ـ روايات الهلال ـ عدد ٤٦٧ لعام ١٩٨٧.

(٢) انظر المصدر نفسه ص ٨.

(٣) انظر «الاصطياد الملكى للشمس» تأليف **بيتر شافر** ، ترجمة وتقديم : د. **هدى حبيشة**. سلسلة «من المسرح العالمى» ـ الكويت عدد مارس ١٩٧٢.

(٤) انظر المصدر نفسه ص ١٠ ترجمة : **شوقى فهيم** .

متابعات

ندوه

المرأة.. ضد المرأة

عندما بدأت أكتب وأنشر القصة القصيرة التقيت بزميل أديب من جيل السبعينيات ، وحين قدمنى لآخر «فلانة» كاتبة قصة. فإذا به يسأله بما يعنى «أهى كاتبة جيدة؟» ورد عليه الزميل ولم أكن قد ابتعدت بضع خطوات «أدب نسائى» واعترانى للوهلة الأولى شعور بالدونية تجاه ما أكتب، وهو الأدب النسائى، ما تكتبه المرأة من تجارب تحمل خصوصية وضعيتها فى المجتمع.

أقول الحق لم أعبأ كثيراً بالاسم أو المصطلح «الأدب النسائى» استناداً إلى أننى أكتب صدقى الفنى والإنسانى، فواصلت كتابة تجربتى وتجربة أخريات، كفتاة تعانى من سطوة الأب والأخ ثم الزوج ومنظومة الأفكار المتخلفة التى يعتنقها المجتمع كله فى التعامل مع المرأة بما فيه المرأة نفسها باعتبارها قاهرة للمرأة. وكتبت تجربتى بوصفى موظفة تعانى من سطوة البيروقراطية وسيادة الرئيس الفرد على مرءوسيه، ثم كتبت عن مظاهر التخلف الاجتماعى والاقتصادى ورأيت أن ما كتبت عنه هو جزء لا يستهان به من الحياة، وإذا كان الرجل يكتب عما يعيشه وتكتب المرأة عما تعيشه فسوف يكون لدينا أدب حقيقى يناصر الحياة، أدب إنسانى يعبر عن تجربتنا فى هذا العصر، وما الإبداع الأدبى عبر تاريخ الإنسانية إلا محصلة إبداع الشعوب والأمم كتاباً وكاتبات. ثم مضى أكثر من خمسة عشر عاماً، تكرر خلالها لقائى بالأدباء الزملاء من أجيال سابقة ولاحقة، ولم أزل أسمع حتى الآن من يقول «أدب نسائى» والآن وفى مرحلتنا الحالية، لم تعد هناك حاجة ملحة لأن تبتعد الأديبة بضع خطوات لتردد مقولة «أدب نسائى» ففى أيامنا هذه تجتاح حياتنا الثقافية صحوة مفاجئة وغريبة من المهتمين بما تنجزه الكاتبة

المصرية فى القصة والرواية، فتفرد مطبوعات تستأثر بما تبدعه المرأة، وتفرد لها بعض المنابر الثقافية على اختلاف توجهاتها ملفات عن أدب المرأة إذا جاز هذا التعبير، فقد قامت مجلة القاهرة بإصدار ملف لأدب المرأة، وبالمثل مجلة الهلال، ومن قبل مجلة إبداع، وخصصت الهيئة العامة للكتاب ضمن نشاطها السنوى بمعرض الكتاب «سراى المرأة » وذلك بغية إلقاء الضوء على «إبداع المرأة» وقضاياها. ثم جاء المجلس الأعلى للثقافة باعتباره أحد أهم المؤسسات الثقافية التى تعنى بالثقافة والمثقفين رجالا كانوا أم نساء، فقدم ندوة عن الإبداع القصصى لدى المرأة، شارك فيها صفوة كتاب وكاتبات مصر بتقديم بحوث عن أدب المرأة مع شهادات إبداعية من الكاتبات لإلقاء الضوء على الأثر التاريخى والاجتماعى والدافع للإبداع عند المرأة.

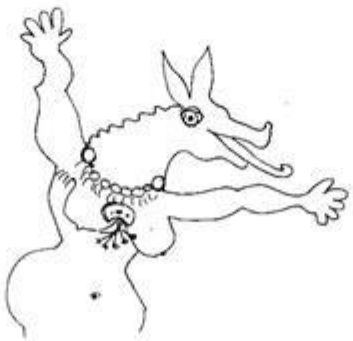
فى البدء تعاملت مع المسألة بإعتبارها شكلا من أشكال الاحتفاء بإبداع المرأة قصة وشعراً ورواية، بهدف اعتباره جزءا لا يتجزأ من الإبداع المصرى العام، فى حين أن حركة النقد الأدبى كانت ومازالت على نحو ما تضع إبداع المرأة خارج سياق الإبداع العام، سواء فى مصر أو فى المنطقة العربية، على أساس أن المرأة المبدعة ترصد ما هو ذاتى وفردى وخاص. فى حين يتضح فى كتابات د. **لطيفة الزيات** ود. **رضوى عاشور** **واعتدال عثمان وفوزية مهران وهالة البدرى وسهام بيومى وسلوى بكر** خطأ مثل تلك الدعاوى، باختراق الكاتبة المصرية لآفاق رحبة، فيختلط فى كتاباتها الهم الخاص بالعام، وذلك خلال نسف كل البدهيات والمسلمات التى كانت تعزل قضية المرأة عن سياقها المجتمعى وليس باعتبارها جزءاً من قضية التحرر الاجتماعى.

حقيقة إن وضع المرأة له خصوصية داخل السياق الاجتماعى حيث تتضاعف بالنسبة لها الضرورات التى تحكمها نتيجة لوضعها الأدنى فى مجتمع طبقى ذكورى، فيتم التعامل معها على أنها جسد ليس له أى حق فى مشاركة الرجل فى نشاطه الفكرى والإبداعى، ومثل الأنشطة السابقة التى تجلت من ملفات فى دوريات عن أدب المرأة، وندوات تناقش قضاياها الإبداعية بمقدوره إلقاء الضوء على هذه الخصوصية للمرأة وأدبها، إلا أن هذا من شأنه أيضاً تعلية السور حول إبداع المرأة لتظل هى وإبداعها داخل «قفص الحريم» وخارج السياق العام للأدب، واستمرارية هذا الإبداع على هامش إبداع العقل والوجدان الجمعى للمجتمع. وكأن هناك مخطط جهنمى لتحويل هذه الندوات والملفات فى الدوريات إلى مبكى للكاتبات، يصرخن ويبكين ولا مصرخة ولا يفعلن شيئاً إلا الإمعان فى عزل إبداعهن خارج السياق العام لإبداع المجتمع، وكأننا أيضاً نخضع لتسلط ما أو ابتزاز ما خفى ومستتر لا يعلن عن وجهه الحقيقى، فتظهر كتابات نسائية بحتة وصحافة نسائية بحته وندوات ومؤتمرات واحتفاليات خاصة بأبداع المرأة وحدها، ليس من شأنها إلا تعلية السور أيضا حول إبداع المرأة.. وبهذا تعيد الكاتبة انتاج قهرها مرة أخرى من خلال اليات النفى والإقصاء إلى خارج سياق الإبداع العام، فإذا كنا ننقد المجتمع الذى يحجمٍ إبداعاتنا قسراً فنحن بذلك نعيد تحجيم إبداعنا طواعية وبكامل إرادتنا،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالانسياق خلف مؤسسات وهيئات ترصد كل ما تكتبه المرأة فى اتجاهات معينة، وكأن هناك ميليشيات ثقافية موالية لهذه الاتجاهات. ليس النساء فقط من يقعن تحت سطوة القهر والتخلف الاجتماعى، فالرجل والمرأة معاً يبدعان فى ظل مناخ قاهر لا يؤذن بأى تغيير، فلماذا البحث عن أسوار وقيود أخرى، والرجل لم يعد يملك أن يسجن إبداع المرأة، ولكنها هى التى صارت تملك. وإذا كانت الملفات فى الدوريات والندوات صارت أداة لتعلية الأسوار حول إبداع المرأة فإن المصطلح أو الاسم يلعب نفس الدور. فقد كانت «الكتابة بالجسد» أحد المحاور الرئيسية فى المناقشات التى دارت فى ندوة الإبداع القصصى لدى المرأة مما يسجن المرأة فى حيز الجسد، وهو أحد خصوصيات إبداع المرأة، باعتباره أحد عناصر الحياة، وربما الخصوصية الوحيدة التى تدفع رجالاً كثيرين للتلصص على عالم المرأة من خلال كتاباتها، وإلغاء اهتمامها برصد المتغيرات الاجتماعية، وظواهر القهر والتخلف الاجتماعى والأزمات الاقتصادية المتلاحقة. متناسين أن هناك كتاباً كثيرين يعنون بهذه الخصوصية فى كتاباتهم ويمكن إطلاق الاسم أو مصطلح الكتابة بالجسد، على بعض كتاباتهم: مثل إحسان عبد القدوس وصنع الله إبراهيم ورءوف مسعد كما يقول الأستاذ الناقد: إبراهيم فتحى فى بحثه المقدم. وحتى لا يسهم البعض فى تعلية أسوار العزلة حول إبداع المرأة، فعلى المنابر الثقافية أن تعيد صياغة المناخ الثقافى العام، لا بعمل ملفات وندوات لما تبدعه المرأة، وكأنها تتعامل مع الأدب الأفريقى أو الأدب الإسكندنافى، أو أدب مغاير لما يكتبه الكتاب من الرجال، وذلك من خلال طرح قضايا وإشكاليات للفكر والإبداع لا تفرق بين المبدعين رجالا كانوا أم نساء، ويمكن أن أصوغ «الأدب والحرية» كإشكالية تم طرحها فى مجلدات ثلاثة بمجلة فصول، وغيرها مثل العلاقة مع الثقافة الإسرائيلية فى مجلة إبداع بوصفها إشكالية يكتنفها الكثير من الجدل. وهى أمثلة حية لمناخ ثقافى لا يسعى للتفرقة أو ضرب العزلة أو تعلية الأسوار.

نعمات البحيرى



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عين ثانية على (مقال العلاقة بين اليهود والعرب) فى أدب الأطفال العبرى (فى إسرائيل)

هذه مجرد عين ثانية على مقال، ولا أدعى أنها عين أخرى أو أخيرة. إن المقال عادة عرض لا فرض، الغرض منه فتح باب الحوار وشكر واجب للأستاذة كاتبة المقال؛ إذ أتاحت لنا مادة عزيزة لجهلنا بالعبرية.

لقد رأت الكاتبة - بعينها - أن هناك أفكارا محورية تكررت خلال العينة التى تناولتها بالدراسة والتحليل فى المقال وهى:

* اللقاء الإنسانى بين اليهود والعرب بعيدا عن النظرة العدائية.

* علاقة حسن الجوار بين اليهود والعرب فى إسرائيل.

* رغبة المؤلفين فى السلام وكراهية الحرب.

والحق أنى أميل إلى تفريغ رأسى من الشكوك حتى أغرق فى النعاس عندما أضع رأسى على الوسادة، ولكن كيف أعطل ملكة المنطق فى عقلى؟ إن كلام الكاتبة يعجبنى ولكنى أتابع ممارسات إسرائيل القمعية - فى فلسطين، وفى الجولان وجنوب لبنان غير أصابعهم الخفية فى البلاد العربية - فأنتبه!

وأتساءل عن التنافر بين تلك الأفكار المستخلصة وبين ما تطيِّره لنا وكالات الأنباء على مدار خمسين عاما.. هل ننسى المبعدين؟ هل نغمض أعيننا عن المعتقلين؟ هل نصم آذاننا عن تكسير العظام؟ أم نسد أنوفنا عن عفن الجراح؟ هل نغفل مراوغتهم فى التوقيع على اتفاقية حظر وانتشار الأسلحة النووية؟ هذا كله إذا أهلنا التراب على ذكرى الشهداء ودموع الضحايا.

دعونا نرى كيف تحققت الأفكار المستخلصة من واقع النصوص المنشورة، كيف كان اللقاء الإنسانى وحسن الجوار والرغبة فى السلام.

ففى «قيثارة داود» يصور المؤلف علاقة احتياج الحرفى العربى إلى صاحب العمل الإسرائيلى، وفى شجرة «اللوز على الحدود» يصور حسن الجوار بين أبو صالح الذى يعمل فى خدمة أسرة إسرائيلية ونسائه اللاتى يتسولن زبالة الحصاد، وفى «أصدقاء حدود» تظهر رغبتهم فى السلام خلال فيلق عربى مسلح يوجه أسلحته تجاه القدس اليهودية فى محاولة من المؤلف لقولبة العرب فى قالب المهاجمين لليهود المسالمين العزل. أما فى قصة «حيوان الظلام» فيواصل الإسرائيليون الإعلان عن كراهيتهم للحرب خلال قصة طفل يصادق

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حيوانا خائفا دائما حتى أنه يكره النور ويختبىء فى الظلام. ويطالبه الطفل أن يطرد العربى الذى قتل أباه فى ٧٣، وصدق أو لا تصدق حرص الأرملة الشابة على حسن الجوار مع العرب فتنشد لابنها أنشودة فتهدهد ابنها حتى ينام فى مهده وتغنى له «العربى أخوك، العربى حبيبك!!» وفى «وادى النرجس» يتمادى المؤلف فى إظهار تمسك العربى بعلاقة حسن الجوار ويضفى عليها من الكرم والأريحية ما يخل بتراثنا العربى فى الأخلاق والفضيلة. يتغافل العربى عن علاقة حب بين زوهار وابنته زكية ولكنه يقف فى وجه زواجهما ولما كان شيخ العرب دبلوماسيا بالفطرة فهو يرخى الحبل لزوهار ويعشمه باللقاء بعد انتهاء الحرب. وفى قصة «لا يريد أن ينام» يحرص على تقديم العربى فى صورة المخلص لسيده الإسرائيلى، الخائن لبنى أمته. وفى «سكران فى صحة الجميع» يعبر المؤلف الإسرائيلى عن اللقاء الإنسانى بين العربى والإسرائيلى عندما ينكب العربى على يد الإسرائيلى يمطرها بالقبل عرفانا بالجميل لمعالجة ابنه من الحمى ويكشف له فى أريحية عن ثروة من الماء تفيض من أحد الينابيع فى الصحراء.

وفى «أبراج من القدس» يعيد الملائكة الإسرائيليون طفلا عربيا ضالا إلى أهله فينذر والده كتابا مقدسا للمعبد فى إسرائيل.

وأجد نفسى معوقة فكريا عن التقاط الدافع لممارساتهم القمعية مادامو قد رضعوا من أثداء أمهاتهم وحواديت قبل النوم وأغنيات المهد أن العرب إخوتهم وأحباؤهم.

وتتبلور فكرة اللقاء الإنسانى فى قصة «أسود فى القدس» التى تبدأ بمشهد تقديم القهوة الساخنة لنعمان حارس الخيول الذى لا يجد غير ديفيد ليبثه أشجانه وآلامه، ويبدو نعمان هشا، جبانا، يموت رعبا أمام ضابطه الرهيب. بينما يظهر دافيد كريما متكاملا، منبعا للعطف، يبرئ نعمان أمام قائده من تهم الإهمال مما يدفع نعمان فى نهاية القصة إلى إنقاذ صديقه من هجوم اللصوص العرب الجبناء!!

وتتضح علاقة حسن الجوار بين الإسرائيليين والعرب فى قصة «المجموعة الجريئة تطارد الفدائيين» عندما يقوم مجموعة من أطفالهم الشجعان بإنقاذ كتيبة الفدائيين من الغرق!! وأيضا فى قصة «المتصارعون من الحدود الشمالية» يهرع اليهود ذوو القلوب الرحيمة لإسعاف كتيبة من الفدائيين الجرحى!!

ومن العرض السابق يتضح لنا حرص الكتّاب فى إسرائيل على تشخيص العربى فى صورة البدوى البدائى الجاهل الفقير، الأجير. ولكنه يحتفظ بخاصية إيجابية واحدة هى الإخلاص لسيده بينما الإخلاص لبنى أمته منعدم.

وأغلب ظنى - من واقع المادة المنشورة - أن الإسرائيليين قديسون أبرار وملائكة أطهار وأن من يطالعوننا على شاشات التليفزيون بممارساتهم العدوانية هم جوقة ممثلين فاشلين أرادوا إضحاكنا فأدموا قلوبنا.

وبوتيك الأدب الإسرائيلى عامر بكل الأصناف، قصص لعملقة الإسرائيلى وأخرى لتقزيم العربى، غير منظفات لغسل ضمائر «المحاربين» من عقدة الذنب.

وبعد، إن كانوا يرضعون أطفالهم هذه القصص فأين ذهبت القصص الخيالية، قصص الجنيات والحوريات والساحرات وقصص الخوارق والعجائب وقصص الحيوان والمغامرات والطرائف والنوادر والقصص التى ترعى الفضيلة وتدعم القيم، تلك التى تعارف العالم على تصنيفها قصصا للأطفال؟

فريال كامل

مدير إدارة أفلام الأطفال بالمركز القومى للسينما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

مواجهة بين مؤسسة الشعر الأمريكى وشعراء الكلمة المنطوقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى دراسة نُشرت فى أعقاب وفاة **جيمس ميريل** (١٩٢٦ - ١٩٩٥) تحت عنوان «ملوك الشعر والرعاع النظامون)، كتبت **دينيشيا سميث** Dinitia Smith، وهى روائية متابعة لحركة الشعر الأمريكى، تقول.. كان الشاعر **جيمس ميريل** هو التجسيد الحقيقى لمؤسسة الشعر . لقد كان شخصية أبوية، بلكنة إنجليزية تقريباً وذا وجه نحيل شاحب.وكان شعره ، مثل صاحبه، أنيقاً ومراوغاً، وكان لموته بالسكتة القلبية منذ أسبوعين [١] رمزية لا يمكن تجاهلها. فقد كان مؤشراً لحدوث انتقال فى الشعر الأمريكى نفسه، أفول مؤسسة هيْمنت على الشعر الأمريكى لجيل.وقد قال **ميريل** قبيل وفاته «نحن شعراء عاشوا طويلاً حتى وجدوا أنفسهم وحدهم فى الزورق».

كان ميريل ثريا ثراءً فاحشاً، فقد أسس أبوه ، **تشارلس ميريل**، بيت السمسرة ميريل لينش.. إلى آخر خطوط سيرته الذاتية التى تعرضنا لها فى رسالة الشهر الماضى.

ثم تقول : كان **ميريل** شاذاً ، الأمر الذى فصله عن عالم أسرته . وقد حرره ثراؤه لكى يكتب، ومع ذلك كان يخشى أن يُهمّش عمله بسبب ثرائه. وفى الواقع، مكّنه هذا الثراء من التمتّع بنفوذ هائل على الشعر الأمريكى - ذلك النفوذ الذى استخدمه بهدوء وكياسة، من وراء الستار من خلال مؤسسة **إنجرام ميريل**، التى أنشأها، لدعم وصقل الشعراء الموهوبين الذين كان يعجب بأعمالهم. كما أتى بأموال أصدقائه الأثرياء ووضعها على المائدة أيضاً، فساعد فى ترتيب هدية الفنّانة **دوروثى تانينج**، أرملة **ماكس إرنست** لأكاديمية الشعراء الأمريكيين، وقدرها مليونا دولار، حيث كان أحد مستشارى الأكاديمية.

وقد اتخذت الهدية أساساً لجائزة تانينج Tanning، أضخم جائزة أدبية سنوية فى أمريكا. وفى العام الماضى، قام **ميريل** بدور فى منح الجائزة لصديقه على مدى أربعين عاما، الشاعر **ويليام ميروين** W.S.Merwin، وهو أيضا مستشار بالأكاديمية . لكن قرار منح الجائزة **لميروين** أثار الانتقاد، مُبرزاً صورة أكاديمية الشعراء الأمريكيين، على أنها ناد للرجال الموّقرين، مغلق أمام الشعراء الشبان، الشعراء من غير البيض أو الذكور. وقد كافأت الأكاديمية، على هذا النحو واحداً من أعضائها.

إن أكاديمية الشعراء الأمريكيين، وهى مؤسسة عمرها ستون عاماً تقع فى الجزء الجنوبى من جزيرة مانهاتن أو قاع المدينة ، تمثل المقرّ الرسمى لمؤسسة الشعر فى أمريكا. ويدير شئونها الفنية مجلس الشعراء المستشارين - وهم مجموعة موقرّة، جميعهم شعراء فطاحل، بما فيهم **ميروين، وجون أشبرى، وجون هولاندر، وريتشارد ويلبور**، وجميعهم فيما عدا عضو واحد ذكور وجميعهم بيض، وجميعهم فى الستينات والسبعينات من العمر. وحتى انضمّت إليهم مؤخراً **لين تشيس** Lyn Chase، وهى مليونيرة ووريثة لشركة بن Folgers، لم يضمّ المجلس أىّ شعراء يهود أو سود . وقد عيّنت **تشيس** شعراء من الجانبين ، لكنها رفضت جهوداً أخرى لإدخال الديمقراطية على الأكاديمية، وتغيير اسمها إلى شىء له وقع أقل نخبوية أو زيادة عدد مستشاريها. وتقول **تشيس** «إن الأكاديمية سلطة فريدة تماماً.»

وينشر مستشارو الأكاديمية كتبهم تحت أسماء ناشرين لهم مكانة كبيرة مثل Alfred A. Knopf و Farrar, Straus & Giroux ويعرضون أعمالهم فى مجلة The New Yorker ويشغلون مناصب رؤساء أقسام الشعر فى الجامعات. وقد حصلوا لسنوات على جوائز الشعر الكبيرة. وأكثرهم حصولاً على الجوائز **جون اشبرى**، وهو الشاعر الوحيد الذى حصل على جوائز الشعر الكبرى الثلاث فى سنة واحدة، البوليتزر وجائزة حلقة نقاد الكتاب القومية وجائزة الكتاب القومية.

وفى كلّ عام، تنظم الأكاديمية أمسية قراءة للمانحين بمكتبة مورجان فى نيويورك، البيت السابق لرجل المال **جيه . بى . مورجان**. وتدعو **لين تشيس** إلى حفل غداء فى «نادى كولونى». ويرتدى الشعراء ورعاتُهم أربطة العنق السوداء. وفى هذا العام قرأ الشاعر الإنجليزى **ستيفن سبندر** للحشد بصوته الرقيق، جالساً فى أحد مقاعد مورجان ، من طراز «شيبنديل»، محاطاً برسومات الفنانين المعلمين القدماء من مجموعة المكتبة فى «قاعة الاجتماع» المجلّدة بالخشب، وعلى جانبه مزهرية.

ومعظم مستشارى أكاديمية الشعراء الأمريكيين ينتمون أيضاً إلى الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب، التى يبلغ عمرها ثمانين عاما. وهذه الأكاديمية تمنح أيضاً جوائز عالية المكانة، فى مبناها الفخم، ويجلس أعضاؤها فى مقاعد مشغولة بإتقان، مستوحاة من مقاعد الأكاديمية الفرنسية الأقدم ، فى باريس.

ومع ذلك، كما تقول **دينيشيا سميث** ، تتآكل سلطة مؤسسة الشعر هذى، بلا هوادة. فقد بدأ الشعر فى أمريكا ينأى، بصورة متزايدة عن صفحة الورق وعن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأكاديمية حيث ترعرع فى دعة على مدى جيل . وفى بعض الدوائر، تجرى إعادة الشعر إلى شكله الأصلى - كلمات تقال بدلاً من تدوينها كتابة. وفى هذه الأيام ، تجرى فى كلّ المدن الأمريكية تقريباً قراءات الشعر فى المكتبات والمقاهى. وفى «مقهى الشعراء النيويوريكيين» Nuyorican[٢] فى نيويورك ، كل يوم جمعة ، تُقام مسابقات شعرية أمام لجنة من القضاة الذين يعطون درجات للمتسابقين وجمهور من النظارة المشاغبين الذين يحيون استحساناً ويجأرون بالشتائم تعبيراً عن الاستياء.

ولا تقتصر اليوم القراءات الشعرية على المقاهى والمكتبات والكنائس، ولكنهاتقدّم أيضاً فى إحدى شبكات التليفزيون المتخصصة فى تقديم موسيقى «البوب» التى يقدّر أتباعها فى الولايات المتحدة وحدها بعشرات الملايين . والشعر الذى تقدّمه شبكة MTV لا يختلف كثيراً عن أغنيات «البوب» المعروفة . وفيما يلى قصيدة قدمتها **ماجى إستب:**

الأحمق الغبّى الذى يستحوزنى

يقف قريباً بحيث

استطيع ان اشعر بنفَسه

فوق عنقى

واشم رائحته التى أشمّها

إذا نمنا معاً

لأنه الأحمق الغبى الذى يستحوزنى

وهذه هى وظيفته

الأساسية فى الحياة.

أو

أريد ان أكون شهيرة على

نحو شهرة البكرة

أو عروة الزرار ، وليس لأنها

فعلت أىّ شىء رائع

ولكن لأنها لم تنس أبداً

ما الذى كانت تستطيع أن تفعله.

وهى قصيدة قرأتها **نعومى شهاب** فى قرية واترلو أمام كاميرات التليفزيون تحت وابل من المطر. وبمساعدة شرائط الفيديو الشعرية إعداد شبكة تليفزيونية إم . تى . فى ، والمسابقات الشعرية التى تقام أسبوعيا فى مقهى الشعراء النيويوريكيين ، بالإيست فيلدج، حيث يقوّم الجمهور أداء الشعراء مثل قضاة الأوليمب، أصبحت قراءات الشعر ركنا أساسياً فى المشهد الثقافى الأمريكى.

ويذكر «تقويم الشعر» حوالى مائة وخمسين مكاناً فى منطقة نيويورك وحدها تعقد فيها «عروض» شعرية . وفى مكتبة « إليوت باى بوك كومبانى » فى سياتل ، تنظم ٦٠ أمسية قراءة فى السنة، بعضها يحضره عدد من المستمعين لا يتجاوز أصابع اليد، والبعض الآخر يجتذب المئات إلى المكتبة . وفى يناير، نظمت محطة الإذاعة العامة WNYC-FM بالاشتراك مع مركز أونتربرج للشعر، بجمعية الشبيبة المسيحية، فرع الشارع الثانى والتسعين، سلسلة قراءات شعرية امتدت ١٣ أسبوعاً وأذيعت من جميع محطات الإذاعة العامة فى شتى أنحاء الولايات المتحدة.

ويجتمع آلاف الشعراء ، بعضهم له كتب منشورة ، وغالبيتهم من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«شعراء الدولاب»، كما يعترفون أنفسهم ، وكثيرون منهم مدرسو ثانوية وطلابهم - يجتمعون فى ستانهوب ، بنيو جرسى، كل عامين من أجل مهرجان جيرالدين دودج Dodge الشعرى : قراءة ثلاثة أيام، ومحترفات شعرية واستقبالات يحضرها شعراء من أمثال **ادريين ريتش** ، **وجارى سنايدر** ، **وروبرت بلاى**، **وروبرت هاسى** . وقد حضر فى الليلة الأولى ، التى قرات فيها **نعومى شهاب** قصاندها، حوالى ٥٠٠ مستمع محبّ للشعر فى ليلة ممطرة ويقول **دافيد براذر** ، ٢٧ سنة، رئيس تحرير مجلة شعر صغيرة ، إنه أتى إلى المهرجان من «وست فرجينيا» ، ليستمع إلى الشعراء ويبحث عن أصوات جديدة ، «لقد ولّت أيام **إميلى ديكنسون** . فلا يستطيع المرء مجرد الاحتفاظ بعمله مكدّساً فى دولاب . فإذا لم تخرجه للجمهور، لن يفعل شيئاً» وتعتقد **ويلما أكرى** ، المدرسة التى حضرت مع الناشر الشاب، أن لقاءها بالشعراء الذين تدرس أعمالهم يجعلهم «حقيقيين أكثر» وقد كون كلاهما «مجموعة أداء شعرى» فى منطقتهم نظمت أربعة عروض فى شهرها الأول مؤكدة إقبال الجمهور على الكلمة المنطوقة.

وتقول **كاترين كوتش** ، وهى مدرسة حضانة تصف نفسها بأنها «شاعرة خاصة»، إنها بدأت تحضر القراءات الشعرية بعد أن حضرت ابنتها مهرجان «قرية واترلو» كطالبة ثانوية . وقالت **كوتش** إنها سافرت فيما حول البلد فى عطلة فى الصيف الماضى ووجدت أن المناخ الإبداعى الذى كانت تعرف أنه نما فى جرينيتش ڤيلدج فى الستينات قد انتشر . «إنه الآن مناخ إقليمى، فأينما ذهبت ، حتى فى البلدات الصغيرة، وجدت لوحات إعلان عن قراءات شعرية».

وقد جاءت **سيلڤا ريكر** ، مديرة العمليات التجارية بإحدى شركات بيركلى ، كاليفورنيا، إلى المهرجان نفسه بعد أن وصفه صديق لها بأنه «وود ستوك الشعر» وقالت إن اهتمامها بالشعر نما بعد أن أنشد صديق لها فى كاليفورنيا قصيدة **روبرت فروست** «الكلب الأكبر» بينما كانا يشاهدان الجوزاء فى السماء ذات ليلة، وقد تصادفت قراءة القصيدة مع حدوث شىء من البعث السيكلوجى بالنسبة لها. «لقد أصبحت بلا زوج، وتفتح العالم من جديد والآن هناك هذا الوله كله حيث أكتب الشعر أثناء العمل . وقد نتوقف فى مكاتب بعضنا الآخر وننشد الشعر فى منتصف يوم العمل ».

وتقول **ديانا جين شيمو** ، التى كتبت تحقيقاً مصوراً سجّلت فيه أهم أحداث مهرجان قرية وولترلو ، إن الشعراء والمحررين والناشرين يعزون الاهتمام بشعر الأداء إلى موسيقى «الراب» وشرائط الفيديو الموسيقية. وفى الواقع ، يبدو أن بعض الشعر الجديد الذى يؤدى يتجاهل الحدود المراوغة بين الأدب والموسيقى وبين التسلية والفن - وهو التمييز الذى يجعل الشعراء الأكثر تقليدية يتفجرون غضباً.

ولا غرو أن **سيكو سونديانا** ، الذى ظهرت أعماله لأول مرة فى مجلات أسطوانات الموسيقى ، وطبعت فى أنثولوجيا «مقهى الشعراء النيويوريكيين ، قد حظى بأحرّ استقبال فى أولى ليالى المهرجان. ويقدم شعره شرائح من حياة المدينة يتغنّى بها بين وصلات موسيقية ممتدّة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقال أحد الكتاب «هذا ليس شعراً» بينما كان **سونداياتا** يتغنى بمقطع «Ain't it Funky» مرة بعد الأخرى . كيف يبدو هذا الكلام على الصفحة المكتوبة ؛ لا يمكن أن يكتب . وقد زاد استياء الشاعر الملاحظ عندما وقف المستمعون تحية **لسونداياتا**.

وتقول الشاعرة **مارلين تشين** إن القراءات العامة هى «الوسيلة الوحيدة للخروج بشعرنا إلى العالم»، وقالت إنها غيرّت شعرها منذ ١٩٨٧. فقد كان شعرها قبل ذلك أهدأ . فلم تفكّر فى الصوت . أما الآن فهى «تكتب للصوت».

الأصوات الشعرية المختلفة

كان فى وسع القارىء منذ جيل مضى أن يتصفح «أنثولوجيا نيو يوركيت للشعر الأمريكى» بصورها الفوتوغرافية **لروبرت فروست وإزرا باوند** ، فيعرف على وجه الدقة من الذى كان ينتمى لذخيرة الشعر الأمريكى. ولكن لم تعد هناك أنثولوجيا واحدة، بل حشد من الأنثولوجيات، المخصصة للشاعرات اللاتى يدعون لقضايا المرأة والشعراء الأمريكيين ـ الأفريقيين والشعراء الشواذ والشاعرات السحاقيات، تزحم رفوف المكتبات .

إن الشعر الأمريكى اليوم مؤلف من مجموعات مختلفة ومنعزلة تتنافس على السلطة ـ الشكلانيون الجدد والسوريواليون وشعراء اللغة وشعراء الكلمة المنطوقة .

ولم يحدث من قبل أن بدأ الشعر الأمريكى فى مثل هذه الحالة من الحيوية والعافية. ولم ينشر من قبل مثل هذا العدد من الكتب الشعرية ـ ٢٠٠ مجموعة شعرية فى ١٩٩٣ وحدها . وهناك شعر فى الباصات وعربات مترو الأنفاق فى مدينة نيويورك، يكتب على لوحات تحت رعاية جمعية أمريكا للشعر . ويتعرض ٥ ملايين شخص فى اليوم **لإلزابيث بيشوب وروبرت فروست** . وقد وزعت نسخ مجانية من أنثولوجيا شعرية حررتها **جووِيل كونارو** باسم «ستة شعراء أمريكيين» على مئات الفنادق والنزُل فى شتى أنحاء أمريكا ـ كما توزع التوراة على هذه الأماكن بالمجانى.

وتعزو **دينيشيا سميث** إحياء الشعر هذا إلى «إضفاء الديمقراطية» على الأدب الأمريكى . ففى ١٩٦٠، كان هناك أقل من ١٢ برنامجا للكتابة الإبداعية للدراسات العليا فى الجامعات . والآن يوجد حوالى ٢٣٠. وفى الخريف الماضى أعلنت سلسلة مكتبات «بارنس أند نوبل» أن مبيعات الشعر ارتفعت بنسبة مائة فى المائة . ولكن إحياء الشعر ، لا يجرى تنفيذه فى جانب كبير منه من خلال بيع الطبعات الفاخرة ـ وعلى أية حال ، فإن مبيعات كتب الشعر ضعيفة بالنسبة لتلك الشركات القليلة التى لا تزال تنشره. ولكن انتفاضة الشعر تتحقق فى مجلات صغيرة، وفى المطابع الصغيرة ، وفى الأسطوانات «المحبكة»(السى ديسى)، وعلى شبكة «Internet» الكمبيوترية ، وشبكات التليفزيون الكابلية. وتقول **دينيشيا سميث** إن التكنولوجيا نفسها التى تتهم بإنهاء التعلم قد جعلت الشعر شكلا جماهيريا . فشرائط الفيديو التى تذيعها محطة Mtv تنشر «الكلمة المنطوقة» . كما أن الكمبيوتر يسّهل على المطابع الصغيرة إنتاج كتب رخيصة وإصدار مجلات صغيرة . وبعض هذه المجلات تدبس صفحاتها ببساطة ، وبعضها يختفى بعد صدور عدد واحد أو عددين . ولكن الشعر يظهر فجأة هناك.

وبطبيعة الحال ، هناك من لا يعتقد أن هذا شعر على الإطلاق .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد وصف الشاعر **جوناثان جالاسي** رئيس تحرير دار النشر Farrar, Straus & Giroux ، والرئيس الجديد لأكاديمية الشعراء الأمريكيين هذه الموجة الجديدة للشعر المنطوق بأنها أشبه بـ «كاريوكى الكلمة المكتوبة» [٣] ويرى بعض النقاد أن شعراء «الكلمة المنطوقة يمثلون جزءاً من مجموعة من الغوغاء النظامين المدّعين الذين يتحدّون فكرة نبيلة عن الشعر بوصفه شكلاً مكتوباً بصفة أساسية.

وتقول **هيلين فندلر** Vendler، الناقدة والأستاذة بجامعة هارفارد، «لا أعطى اسم «الشعر» المشرّف للبدائى وغير المصقول. إن كلمة شعر هى شىء نحتفظ به للإنجاز . وأنا أميز بين النظم والشعر على أعلى المستويات» .

وتقوم **فندلر** والبروفسور **هارولد بلوم** ، بجامعة ييل Yale، منذ سنوات بدور الحرس الرئيسيين لبوابة مؤسسة الشعر الأمريكى . وكان أفضل نقاد الشعر فيما قبلهما من الشعراء أنفسهم ، مثل **راندال جاريل** ، **وجون كرو رانسوم** ، **والين تيت** . ولكن **فندلر وبلوم** منذ جيل تقريباً حتى الآن ، قد ساعدا من خلال مراجعاتهما ، فى تحديد من الذى يُسمح له من الشعراء بدخول المؤسسة ـ ومن الذى يبقى خارجها.

وتتميز كتابة **فندلر** بأسلوبها الواضح الخالى من المصطلحات الأكاديمية . وقد لعبت دوراً أساسياً فى المسار المهنى لعدة شعراء، ومن بينهم الشاعرة السوداء المتوجة لعام ١٩٩٥، **ريتا دوف** . وفى ١٩٨٩، كتبت فندلر مراجعة مقرظة فى مجلة «ذى نيويوركر» عن شاعرة شابة، **لوسى بروك ـ بروبدو** ـ وقالت بصراحة إنها ساعدتها فى أن تحصل على وظيفة بجامعة هارفارد. ومنذ ذلك الحين، تتعرض الناقدة لانتقادات الشعراء الغيورين، ولكن ليس فى وجهها. فالشاعر الشاب العاقل لا يستطيع أن يلغى **فندلر**. ولايزال الشعراء يتحدثون عن مراجعة **لفندلر** نشرتها مجلة «نيويورك ريفيو أوف بوكس» سنة ١٩٩٠ وصفت فيها شعر الشاعرة **شارون أولدز**، ذائعة الصيت، بأنه «بورنوجرافى».

و**هارولد بلوم**، مثل **هيلين فندلر**، يتميز بولعه الفياض بالعمل، وقدرته على التذكر الكلى. وقد أثار مجلده الأخير «الذخيرة الغربية»، أو عيون الأدب الغربى، الذى يقع فى ٥٦٧ صفحة، موجة واسعة من تعليقات النقاد المختلفة، لما تضمنه من هجوم مقذع ضد دعاة الحركة النسائية والتمركز الأفريقى والتفكيكيين الذين اندسوا فى الأدب الغربى فى السنوات الأخيرة، والتأثير الخبيث، لما يسميه «مدرسة الاستياء» التى ينتمون إليها، على الشعر والنثر الأمريكيين. ويدقق الشعراء فى كتاب **بلوم** بحثاً عن أسمائهم. ومن بين أولئك الذين عمدهم فى «نبوءته القويمة» كان تلميذه السابق **جـ. د. ماكلاتشى**، رئيس تحرير «ذى ييل ريفيو». ويتمتع هذا الشاعر، وعمره تسعة وأربعون عاما، بعضوية مؤسسة الشعر، وبرغم أن النقاد قد قرظوا شعره، فقد أثار حصوله على جائزتى الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب وأكاديمية الشعراء الأمريكيين،علامة استفهام ولم تتردد الأوساط الثقافية فى اللمز بأن صديقيه **جيمس ميريل وجون هولاندر** عضوان بالأكاديميتين.

ومع ذلك، فإن عواقب الإبقاء خارج المؤسسة وخيمة بالنسبة لأى

شاعر. وتقول **جوديت جونسون**، وهى شاعرة وبروفسور للغة الإنجليزية ودراسات المرأة بجامعة ولاية نيويورك « إن هؤلاء الشعراء ما أن توافيهم المنية حتى تختفى أعمالهم . وتؤكد **جوديت جونسون** أن خطر الإبقاء على أية فئة أو جماعة خارج شبكات عصرهم القوية يتمثل فى تهميش أعمالهم.

إلا أن الشعراء الذين توزع كتبهم على نطاق واسع ليسوا من شعراء المؤسسة. ومن أكثر شعراء أمريكا توزيعاً وأوسعهم انتشاراً الشاعرة السوداء **مايا انجلو** وتقول الشاعرة **كاثا بوليت** «هناك انفصال بين الشعراء الذين يروجهم «الحكام المسنون» حقيقة والشعراء الذين يقرؤهم القارىء العادى بالفعل. إن الشعراء الاكاديميين يعانون من تقلص عدد القراء . وهذا يُصيب ناقدا مثل **هارولد بلوم** بالجنون! فهؤلاء الشعراء الآخرون جميعاً لديهم شىء ليقولوه . إنهم الشعراء الذين لهم أتباع حقيقيون».

ومع ذلك ، فلا تزال قطعان الشعراء المرفوضين تدق على البوابة، وقد دأبت مجموعة من شعراء قاع مانهاتن على التظاهر أمام مبنى مجلة «ذى نيو يوركر» التى رفضت قصائد لهم لمدة عامين.

وذات يوم قاد المظاهرة شاعر ملتح يسمى نفسه «**سبارو**» أو «**العصفور**» فقط ،وكان يحمل لافتات كتب عليها «شعر نيويوركر - التثاؤب الفارغ بين المعنى » وذى نيويوركر - ظالمة لشعراء قاع المدينة».

وبعد بضعة أيام، قبلت محررة الشعر بالمجلة قصيدة من قصائد سبارو التى قدّمها من قبل. وتقول اليس كوين إنها أعجبت بسبارو الذى ربطته بتقاليد الشعراء «البيت» ثم نشرت بعد ذلك قصيدة لشاعرة سوداء ، **سافاير** ، باسم «شىء برّى» تقمصت فيها شخصية أحد الجناة فى حادث اغتصاب شهير وقع فى حديقة «السنترال بارك» فى مانهاتن ، وتنسب المحررة شعر **سافاير** إلى تقاليد شعر وموسيقى «الراب» Rap.

ويعتقد بعض النقاد أن أغانى «الراب» هى شعر عصرنا. فهناك «رابيّون» مثل **كيرتس بلو** ، يكتبون أغانيهم فى مقاطع وأيس كيوب (مكعب الثلج)، وسكار فيس (ذو الوجه الشائه) يتغنيان بصيغ حديثة من القصائد الغنائية الهومرية وحكايات الحب البطولية والرجال فى الحرب. ويقول **هيوستون بيكر**، بروفسور الأدب الإنجليزى بجامعة **بنسلفانيا** ، فى كتابه «دراسات سوداء ، الراب والأكاديمية» ؛ « نحن نتأمل دالة المحو القانونية ، لا فى محاولة للاضطلاع بدور ظاهراتى آخر الزمن - ولكن لكى نبحث القوى العكسية والذكية للتحول الرمزى الذى يمتلكه الأمريكيون - الأفريقيون» وفى كتابه (أفضل الشعر الأمريكى عام ١٩٨٩) كتب **دونالد هول** يقول.. إن ما يُزدرى اليوم يُكرس غدا» ففى العشرينيات، كان **توماس هاردى** الشاعر المكرس ، وكان **ت .س . إليوت** الشاعر المتطفل ، وفى ١٩٢٢، وصفت مجلة «تايم» قصيدة «الأرض الخراب» بأنها «أكذوبة» وبعد ذلك بثلاثين عاما ، طبعت المجلة نفسها صورة **إليوت** على غلافها . وفى عام ١٩٢٨ ، أعلن ناقد الشعر **إدموند ويلسون** أن الشعر الأمريكى كان فى حالة «ضعف مهين» وقد قال ذلك فى عصر **ماريان مور** ، و **ويليام كارلوس ويليامز** ، **وروبرت فروست** ، **ووالاس ستيفنس**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى الخمسينيات كان **آلين جينسبرج** اليهودى خارجاً على القانون فى ثقافة شعرية يهيمن عليها رجال بروتستانت . والآن يرأس **جينسبرج** قسم الشعر فى إحدى الجامعات، وقد باع مؤخرا أوراقه لجامعة ستانفورد لقاء مليون دولار. وقد أخذ الشعراء السود والإناث والأسيويون واللاتينيون يحصلون على جوائز الشعر الكبيرة. وفى العام الماضى ، فازت **أدريين ريتش** Adrienne Rich بزمالة مؤسسة مكارثر ، وتتعرض أكاديمية الشعراء الأمريكيين الآن لانتخاب مستشار لشغل المقعد الذى شغر بوفاة **جيمس ميريل** ، ومن بين المرشحين **أدريين ريتش** ، وشاعر الهيب - هوب **بول بيتى** ، الذى ينشد شعره فى «مقهى الشعراء النيويوريكيين»، وله الآن مجموعتان شعريتان ، أصدرتهما دار النشر الكبرى «بنجوين».

تقول **هيلين فندلر** إن هناك عرضا دائما لجماعات جديدة تصل إلى المستوى التعليمى للشعر الراسخ . ولكنها تتساءل.. فهل هذا يعنى أن هناك إحياء للشعر؟ إحياء لماذا؟. وترد على التساؤل .. لقد كانت الولايات المتحدة أفضل منتج للشعر فى العالم الذى يتحدث باللغة الإنجليزية منذ انفجار الحداثية بعد الحرب العالمية الثانية، وكان الاعتراف بالشعر الأمريكى على مستوى العالم ولم يحدث ارتداد على الإطلاق.

ومع ذلك تحذر **هيلين فندلر** من أن النقاد ليسوا هم الذين يحددون المعيار الأساسى. «فالمعيار الأساسى لا يصنعه أحد فيما عدا الشعراء أنفسهم» وتضيف «بعد أن يتوقف الضجيج والصياح بمدة طويلة من الذى يتذكر مراجعة واحدة **لشيلى أو بايرون أو والاس ستيفنس**؟.

كنت أعتزم حينما شرعت فى كتابة هذه الرسالة، بعد قراءة مقال **دينيشيا سميث** أن أتخذ من المقال نقطة انطلاق لتقديم شعراء «الكلمة المنطوقة» وإلقاء الضوء على ظروف ظهورهم مؤخرا بوصفهم موجة شعرية جديدة حظيت باهتمام عدد قليل من النقاد، وإقبال جماهيرى كبير لم تعرفه القراءات الشعرية من قبل، برغم أن «مقهى الشعراء النيويوريكيين» قد مضى على افتتاحه حوالى عقدين. ولكن يبدو أن المعلومات التى ساقتها الكاتبة قد استهوتنى ، وخاصة فيما يتعلق بالتوتر التقليدى الذى يسود العلاقة بين الشعراء الأكاديميين أو سدنة معبد أبوللو، لأن الشعراء المعنيين ليسوا أكاديميين بالمعنى المدرسى، وبين الشعراء الصعاليك والمتمردين والخارجين على القانون ، فاسترسلت فى نقل الصورة بتفاصيلها فى معظم الأحيان حتى تجاوز السيل الزبى فلم أجد مكانا يكفى لتقديم شعراء «المقهى» الشهير ونماذج من شعرهم . وإن كنت بصراحة أشك فى أنى ربما قررت بعقلى الباطن منذ البداية أن تقديم هذا الموضوع بصورة مرضية يحتاج إلى مزيد من الوقت.

هوامش

(١) نشر المقال في المجلة الأسبوعية لصحيفة نيويورك تايمز، عدد ١٩ فبراير، ١٩٩٥.

(٢) يلاحظ هجاء الكلمة غير السليم عن عمد، فهي تدمج صفة النيويوركي والبورتوريكي في كلمة واحدة.

(٣) تقليد ياباني ظهر فى الثمانينيات، فيما أعتقد، حيث يغنى جمهور الملاهى اغانى معينة تسمع موسيقاها المسجلة فقط، بينما تعرض كلماتها على شاشة.

صبرى حافظ

«الرجل الذى»

وهاجس إعادة تأسيس الأبجدية المسرحية

أسعدنى الحظ برؤية العرض المسرحى الجميل (الرجل الذى The Man Who) الذى قدمه **بيتر بروك** على المسرح القومى الملكى بلندن مؤخرا، بالرغم من أن جميع تذاكر العروض الثمانية عشرة التى قرر **بيتر بروك** تقديمها على هذا المسرح قد بيعت قبل بداية العرض الأول بزمن غير قصير. وليس هذا الأمر بغريب على **بيتر بروك** الذى يعد واحدا من أبرز مخرجى المسرح الإنجليزى وأكثرهم خصوبة وإبداعا، بل ويعتبر أحد أكثر مخرجى العالم تجريبا وتجديدا ومغامرة مع جماليات العمل المسرحى وقوانينه.

لذلك ليس هذا الأمر بغريب فى أكثر من مستوى. ليس بغريب أن تباع كل تذاكر مسرحية لبيتر بروك قبل بدء عرضها، لأن الرجل استطاع أن يبلور لنفسه أسلوبا إخراجيا متميزا يستقطب اهتمام عشاق المسرح الجاد، وأن يجعل التجديد والتجريب المستمرين علامة مميزة على عمله المسرحى. وليس غريبا أن يقصر تقديم مسرحيته فى لندن على عدد محدود من العروض لأن **بيتر بروك** كان من أول الذين رفضوا تحويل المسرح إلى مؤسسة تجارية تعتمد على تقديم العرض الناجح مئات المرات حتى يتحول بين يدى الممثلين والجمهور معا إلى ما يدعوه **بروك** نفسه فى كتابه الرائد (المساحة الخالية) بالمسرح المميت. وليس غريبا أن تنفد تذاكر العروض جميعا قبل بدء أولها، لأن هذه هى المرة الأولى التى يقدم فيها **بيتر بروك** عرضا مسرحيا على خشبة المسرح القومى الإنجليزى العتيد، وهى أيضا المرة الأولى التى يأتى فيها بأحد عروضه إلى لندن منذ سنوات عديدة. فقد ترك الرجل بريطانيا قبل زمن طويل، واستقر به المقام فى باريس التى جعلها مقرا لمعمله المسرحى، ولتجاربه الجديدة فى العرض وفنون الفرجة، لأنه إذا كان

بـــروك ينأى بنفســه عن المسـرح التجارى، فإنه ينأى بتجاربه الجيدة كذلك عن المسرح المكرس والرسمى والمستقر. ولذلك فإنه، حينما جاء بفرقته إلى المسرح القومى، أصر على عرض مسرحيته فى «مسرح كوتسلو» التجريبى الصغير، بدلا من عرضها فى أى من مسرحى المسرح القومى الكبيرين «أوليڤييه» أو «ليتيلتون».

•

وتنتمى هذه التجربة المسرحية الجديدة **لبيتر بروك** إلى تجربة أخرى مماثلة له شاهدتها فى لندن قبل ما يقرب من عشرين عاما بعنوان (قبيلة الإك The Ik). لأن كلا من هاتين المسرحيتين تعتمد على نص لم يكتب للمسرح، وليس من النصوص التى تتحول عادة إلى مسرحيات. فهذه المسرحية تعتمد على دراسة لأستاذ طب الأمراض العصبية **أوليڤر ساكس** Oliver Sacks بعنوان (الرجل الذى حسب زوجته قبعة The Man who Mistook His wife for a Hat) عن بعض حالات الفصام العصبى المتعلقة بحاسة البصر وكيفية ترجمة المخ لما تراه العين، والمشاكل التى تنجم عن أى خلل فى هذه العملية المعقدة. كما كانت مسرحية (قبيلة الإك) تعتمد على دراسة أنثروبولوجية لعالم الاجتماع والأنثروبولوجيا **كولن تيرنبول** بعنوان (أناس الجبل The Mountain People) عن قبيلة أوغندية بدائية تعيش على الصيد رحلتها السلطات البريطانية من موطنها فى الغابة الجبلية ووطنتها فى واد زراعى متوقعة منها أن تتحول بين يوم وليلة إلى الزراعة، وأن تقطع فى أيام رحلة مع التطور استغرقت عدة قرون فى مجتمعات عديدة. والواقع أن الفرق بين معالجة **بيتر بروك** لكل تجربة من التجربتين، بل وبين تغاير الاختيارين يدل على بعض التحولات الجذرية التى انتابت تجربته المسرحية، ولكنه يشير فى الوقت نفسه إلى عناصر مشتركة بين التجربتين. فثمة عناصر ثابتة وأخرى متحولة فى تجارب **بيتر بروك** التى يمتد عبرها خيط من القواسم الأساسية المشتركة، ولكن كل تجربة منها تحاول أن تكون لها خصوصيتها ومغامرتها المتفردة وأسئلتها المسرحية المتميزة. وأهم القواسم المشتركة بين تجاربه المسرحية المختلفة والذى يتجلى فى هذه المسرحية الجديدة بوضوح هو هاجس إعادة تأسيس الأبجدية المسرحية وتمحيص كل مفردة من مفردات العرض المسرحى. أما التحول الأساسى الذى تجسده فهو التحول من الاهتمام بالعناصر اللغوية والصوتية فى التجربة المسرحية إلى عناصرها البصرية والضوئية.

وقبل تناول العمل المسرحى الشيق الذى قدمه لنا **بيتر بروك** لابد من كلمة سريعة عن مؤلف الكتاب الذى أخذ عنه عمله وعن كتابه. فقد ولد **أوليڤر ساكس** فى لندن وبعد أن أكمل تعليمه الثانوى بها الحق بجامعة أكسفورد العريقة حيث درس الطب بها، وتخصص فى دراسة المخ والجهاز العصبى. ثم عمل باحثا فى مستشفى ميدلسيكس فى مجال كيمياء الجهاز العصبى والأمراض العصبية، ولكنه اتجه بعد ذلك إلى الطب العيادى حيث ركز عمله على حالات الصداع النصفى التى نشر عنها كتابه الأول (الصداع النصفى Migraine) والأمراض العقلية والاضطرابات السلوكية بين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأطفال ورعاية من أصيبوا بالالتهابات الدماغية ومعاونتهم على التكيف بعد النقاهة من هذه الالتهابات الخطيرة التى وصفها فى كتابه (Awakening). ويعمل **ساكس** الآن أستاذا للحالات العيادية لأمراض الجهاز العصبى فى معهد ألبرت أينشتين فى نيويورك، وله عدة كتب أخرى منها (انتحال الأعذار A Leg to Stand On) و(رؤية الأصوات Seeing Voices) وأخيرا كتابه (الرجل الذى حسب زوجته قبعة) وهو الكتاب الذى أحاله عنوانه الطريف إلى واحد من أكثر الكتب توزيعا فى السنوات الأخيرة. ويقدم فى كتابه الناجح ذاك مجموعة من الحالات العيادية لعدد من المرضى الذين انفصمت عرى العلاقة بين البصر والمخ لديهم، ومن هنا حدث خلل فى عدد من قنوات الاتصال الإدراكية والسلوكية المترتبة على ذلك، ومن هذه الحالات حالة رجل حسب زوجته قبعة، فأخذته إلى طبيب العيون الذى لم يجد عيبا فى عينيه فحوله بالتالى إلى عيادة الدكتور **ساكس** الذى قدم حالته فى كتابه ذاك، ومن هنا كان العنوان.

وإذا كان بيتر بروك قد التقط كتاب (أناس الجبل) فى منتصف السبعينيات ليصوغ منه تجربة مسرحيته (قبيلة الإك) فى المرحلة التى كان مشغولا فيها بقضية اللغة فى المسرح، وبما إذا كان من الممكن توصيل تجربة درامية متكاملة لا تعتمد اللغة عنصرا أساسيا فيها. لأن الإك يتكلمون لغة خاصة بهم لا يفهمها غيرهم. ومع ذلك استطاع **كولن تيرنبول** عالم دراسات الإنسان أن يعيش بينهم وأن يتواصل معهم، وأن يدرس حياتهم وثقافتهم وتصوراتهم ويفهم دوافع سلوكهم، وحقيقة التغيرات التى انتابت بناء جهاز القيم لديهم عقب هذه النقلة الكبيرة والمزلزلة فى حياتهم. وقد اهتم **بروك** فى مسرحيته تلك بكيفية تواصل **كولن تيرنبول** معهم بقدر اهتمامه بما أحدثته تلك النقلة الكبيرة فى حياتهم ومدى تأثيرها على بنية العلاقات الاجتماعية والتصورات القيمية لديهم. وحاول أن يقدم هذا كله بدون لغة أو بالحد الأدنى من اللغة. فإن التقاطه لكتاب **أوليفر ساكس** فى التسعينيات يجىء بعد عدد من التجارب المسرحية المهمة التى بدأت بمسرحية للملحمة الهندية الكبيرة «**المهابهاراتا**» واستمرت عبر تقديمه لعدد من الأعمال المسرحية الكلاسيكية بأسلوب جديد، ومنها تقديم شكسبير بالفرنسية للجمهور الإنجليزى، واهتم فيها بالدرجة الأولى بالعناصر البصرية والضوئية. وبعد أن أدرك عبر عدد من تجاربه المسرحية الشيقة أن اللغة عنصر مهم ولكنها عنصر واحد من بين العديد من العناصر الصائغة للعرض المسرحى، وخاصة الصورة والضوء والحركة، والتى يجب استقصاء دورها وتحديد حركية إسهامها فى الأثر الجمالى والدلالى للعمل المسرحى.

ولذلك فإن تجربته فى هذه المسرحية الجديدة (الرجل الذى) تستخدم اللغة الإنجليزية التى كانت لغة كل الحالات العيادية التى تعامل معها الدكتور **ساكس** فى عيادته والتى صاغ بها كتابه. فاللغة ليست هى عنصر التجريب هنا، ولكن الصورة هى مدار المغامرة المسرحية كلها، ومن هنا فإنه يثبت اللغة فى جميع الحالات ويلعب على تغاير الصور وتداخلها وتفاعلها، وعلى

ARCHIVE

تبادل الأدوار بين المرضى والأطباء في سياق يخرج التجربة المسرحية من إطار التمثيل أو المحاكاة ليحيلها إلى نوع من الاستقصاء الشيق لأبعاد عملية الاتصال البصرية، وللعلاقة بين الصورة والصوت، وبينها وبين أدوات التعبير الحركي الأخرى وقنوات التلقي الإدراكية في الوقت نفسه. ويجعل من هذا كله مجال البحث والاستقصاء في هاجسه الدائم لإعادة تأسيس الأبجدية المسرحية وتمحيص كل مفردة من مفردات العمل المسرحي. ويستخدم **بروك** في هذا المجال أعضاء فرقته الدولية التي تضم ممثلين من مختلف الثقافات والتقاليد المسرحية المتباينة من اليابان إلى إيران ومن مالي إلى بريطانيا، وقد وسع تعدد جنسيات الممثلين واختلاف ثقافتهم من أفق هذه التجربة المسرحية التي لم تعد قاصرة على ثقافة بعينها، وإنما تحولت إلى تجربة عابرة للثقافات تسعى إلى سبر أغوار القواسم المشتركة في تجربة التواصل الإنسانية التي تتغير فيها الأدوار وتتبدل المراكز وتتباين المشارب والألوان، ولكن يظل ثمة جوهر إنساني مشترك هو الإنسان الذي يعمل عقله وفق مجموعة من القواعد والتصورات، وأهم من هذا كله الافتراضات والمسلمات الضرورية التي لا سبيل للاتصال بين البشر بدون التسليم بها.

وتدور المسرحية كلها في عيادة للأمراض العصبية، أو بالأحرى لنوع محدد منها هو ذلك الذي يتعلق بالروابط بين الصور المرئية والصور والتصورات العقلية. ويتكون المشهد من بعض المقاعد والمناضد الطبية البيضاء ومن جهاز لتصوير الفيديو وجهازين للتليفزيون مربوطين بدائرة مغلقة مع آلة التصوير. وقد اختار **بروك** أن يجسد في مشهده نظريته عن المساحة الخالية، لأننا بإزاء مساحة واسعة بها أقل عدد من المقاعد والمناضد تعتمد ألوانها على اللونين الأبيض والأسود وحدهما، كل الأثاث أبيض، والأرض سوداء هي والأجهزة الأليكترونية. ويتسم التصميم فيها بالخطوط المستقيمة والفراغات، وكأن المقاعد والمناضد قد استحالت إلى تجريدات جمالية لمقاعد هي إطارات مربعات خالية تعكس تجريداتها طبيعة المغامرة التجريدية التي ينطوي عليها العمل كله، وهي مغامرة البحث في الأطر والمجردات العقلية والتصورية كما سنرى من العمل كله. وتبدأ المسرحية بمشهد صامت يختبر فيه الطبيب مناطق معينة من دماغ مريضه بأداة كالإبرة الضخمة متصلة بجهاز طبي معقد، وكلما وضع طرف هذه الأبرة على منطقة من الدماغ ظهرت صورتها على الشاشة الصغيرة وأصدر المريض الاستجابة التي تتصل بهذه المنطقة سواء أكانت حركة أو ارتعاشة أو مجرد صوت أو حتى مفردة من المفردات. وهو مشهد يستهدف لفت انتباه المشاهد إلى أن المسرحية ليست إلا نوعا من الرحلة الاستكشافية بين خرائط الدماغ المعقدة، للتعرف على تلافيف المخ وتضاريسه.

ويتبع هذا المشهد مشهد آخر يؤكد فيه **بروك** أن التكرار مع المغايرة هو أحد وظائف البناء عنده، لأن الطبيب يطلب من المريض فيه أن يرسم دائرة على ورقة أمامه، وسرعان ما تظهر هذه الدائرة على الشاشتين الصغيرتين لنعرف أنه لا يرسم دائرة بالمعنى المفهوم من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا المصطلح كحلقة كاملة ومغلقة ونهائية، وإنما يرسم نوعا من الدائرة الحلزونية التى لا نهاية لها، والتى تتراكم فيها الدوائر واحدة فوق الأخرى ولكنها لا تنغلق أبدا ولا تكتمل. وهو مشهد لا يسجل فيه بروك إخفاق المريض فى تصور كمال الدائرة فحسب، ولكنه ينبه فيه مشاهده إلى تزامن عمليتين أساسيتين فى الوقت نفسه أولاهما هى عملية رسم الدائرة سواء أنجح المريض فى رسمها أو أخفق، وثانيتهما وهى ما تدور فى داخل المخ وبالتالى على الشاشة وهى العملية التى لا يمكن بدونها أى رسم. ويترجم هذا التكرار والتزامن فى صورة مرئية أمام المشاهدين مبدأ أساسيا من مبادئ العمليات الإدراكية والتصورية وهى ازدواجية أى عملية وتزامن هذه الازدواجية وتعقيدها فهى تتم فى الواقع وفى المخ معا، وبدون هذا التزامن والترابط بين العمليتين لا يتحقق التصور أو الإدراك كما سنكتشف فى المشاهد التالية.

لأن المشاهد المتتالية فى هذه المسرحية تعتمد منهج البناء التراكمى والتصاعدى معا الذى يتوافق مع مسرحة دراسة علمية لعدد من الحالات العلاجية التى لا رابط بينها إلا المجال وحده، إذ تقدم لنا المسرحية عددا من المشاهد أو بالأحرى تعرض علينا عددا من الحالات المتتالية التى يحقق تراكمها الأثر المطلوب، ولكن ترتيب هذه الحالات يستهدف الكشف عن مختلف أبعاد هذه الرابطة المعقدة بين المرئى والمدرك، بالصورة التى يتحقق معها مسح المسرحية لخرائط المخ الداخلية فى هذا المضمار. لكن هذا المسح لا يستهدف بأى حال من الأحوال عرض دراسة أوليفر ساكس العملية على المسرح، أو تقديم استقصاءاته الطبية فى قالب بصرى ممتع وإن فعل هذين الأمرين بنجاح، ولكنه يتغيا سبر أغوار المسرح نفسه، وتقديم عمل مسرحى ممتع للعين ومثير للتفكير والتأمل معا. ومن هنا كان اختيار الحالات التى يعرضها من بين الحالات الكثيرة التى يتضمنها الكتاب على درجة كبيرة من الأهمية. لأن هذا الاختيار والترتيب الذى تتتابع به الحالات هو سبيل المخرج، وهو كاتب النص ومعده معا، إلى خلق قدر من التكامل بين الوحدات، ووحدة عضوية للعمل المسرحى كله، وهو أداة لخلق صلات باطنية بين مشاهد المسرحية المتعاقبة التى تبدو وكأنها مجموعة من الألعاب، أو المشاهد الأبيسودية التى لا رابط بينها، وهى صلات تتطلب من المشاهد جهدا تأويليا، أو بالأحرى تعليليا، كبيرا للكشف عن حقيقة شفرتها المعقدة وعن آليات هذه الشفرة المولدة للمعانى والدلالات.

فقد اختار بروك حالات تكشف عن آليات معينة فى العملية الإدراكية، وقدمها بدون أى تحليل أو تعليل أو حتى تعليق من الطبيب المعالج، لأنه يريد للفعل المسرحى البسيط المجرد وحده أن يوصل رسالة علمية معقدة، تظل ثاوية تحت الحدث ومضمرة فيه ولكنها لا تتكشف أبدا على سطحه. وأول الأفعال المسرحية التى يقدمها تستهدف سبر طبيعة العلاقة المعقدة بين الصورة الذهنية والواقع، ومدى مشروطية هذه الصورة الذهنية بعنصر الزمن، أو بإدراك التغيرات التى تغيب عن الإدراك لعلة أو لأخرى بسببه. فقد شاهدنا الطبيب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو يحاول أن يساعد مريضه على إدراك حقيقة مشروطية المعرفة بالزمن وتلقى المعلومات معا من خلال تجربة بسيطة هى إخفاء علبة زرقاء صغيرة تحت واحدة من علبتين كبيرتين أولاهما صفراء والأخرى حمراء. وقد استطاع المريض أن يدرك موقع العلبة الزرقاء، وأن يدرك قدرة مساعد الطبيب على معرفة مكانها مثله. ولكن حينما طلب الطبيب من مساعده الخروج، ثم غير مكان العلبة الزرقاء فوضعها تحت العلبة الحمراء بعدما كانت تحت العلبة الصفراء، وطلب منه العودة وسأله عن مكان العلبة الزرقاء، لم يستطع المريض أن يدرك أن مساعد الطبيب يعرف أن العلبة الزرقاء تحت العلبة الصفراء، وأن تغير مكانها الذى حدث فى زمن غيابه غائب هو الآخر عنه، وأصر المريض على أن المساعد لابد أن يعرف أن العلبة الزرقاء قد انتقلت الآن وأصبحت تحت العلبة الحمراء وليس الصفراء لأن هذه هى الحقيقة. لكنه عجز كلية أن يفهم أن إدراكنا للتغير قائم على معرفتنا به، أو أن الحقيقة مشروطة بالزمن، وأنه لابد من إجراء عملية تعليل مفصلة لسبب غياب العلبة من تحت العلبة الصفراء وظهورها تحت العلبة الحمراء، وأن العقل يقوم باستمرار بملء فراغات كثيرة وعديدة حتى تتسق إدراكاتنا مع الوقائع والمشاهدات.

ولكن هذه العمليات التعليلية والتحليلية للموقف تظل مضمرة فيه لأن **بروك** يقدم لنا مشاهد عارية من أى تعليل أو تحليل، وكأنها ألعاب أو ألغاز علينا أن ندرك وحدنا دلالاتها، وأن نربط بين هذه الدلالات. فالعملية التعليلية ذاتها هى مجال استقصاء المشهد التالى الذى يعرض فيه على مريضه مسألة حسابية بسيطة فى ظاهرها وهى أن هناك صبيا عمره اثنى عشر عاما يأكل كل يوم اثنتى عشرة زبيبة، وأن الطبيب نفسه يأكل كل يوم مئة وخمسًا وستين زبيبة، فما هو عمر الطبيب، فيجيب المريض على الفور: مئة وخمس وستون سنة. فيطلب منه الطبيب أن يلعب لعبة أخرى وهى أنه كلما رفع ذراعه على المريض أن يقول أى شىء يخطر على باله، لكن المريض سرعان ما يصيبه الملل بعد عدة مرات. وقبل الانتقال إلى المشهد التالى أود أن أقدم تعليلى لهذا المشهد الذى يجعل مسألة العلية ذاتها مجالا للبحث، فالروابط التى يملأ بها العقل الفراغات المطلوبة لا تخضع فحسب للمنطق العلى، والذى يفسر لنا لماذا يظن مساعد الطبيب أن العلبة الزرقاء لا تزال تحت الصفراء بينما انتقلت فى غيبته لتوضع تحت الحمراء، ولكنها تخضع كذلك لمنطق أوسع هو الذى يجعل الربط بين عدد حبات الزبيب التى يأكلها الفرد وعمره رباطاً عرضيا، فلا يمكن التعميم من مجرد تشابه عرضى يجعل عدد حبات الزبيب التى يأكلها الصبى مماثلا لعدد سنوات عمره. لأن معرفة استحالة حياة الإنسان حتى يبلغ عمره ١٦٥ سنة هى التى تنبهنا إلى عرضية هذا التوافق، وإلى أن محاولة إخضاعه للمنطق الرياضى تأتى بمغالطة منطقية وفقا لمنطق أكثر شمولا وأعمق دلالة من حسابية المنطق الرياضى الساذجة، وهو منطق الخبرة والمعرفة الإنسانية الأشمل.

وفق هذا المنطق يغير **بيتر بروك** الأدوار التى يلعبها الممثلون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين مشهد وآخر فيصبح المريض طبيبا، والطبيب مساعدا، والمساعد مريضا، والطبيب مريضا، والمساعد طبيبا والمريض مساعدا وهكذا فى عملية مستمرة لتبادل الأدوار التى يؤكد العرض عبرها أن العناصر التى يبحثها فى العملية الإدراكية والعملية المسرحية معا هى عناصر عابرة للأدوار، لأنها تتصل بهاجس أساسى وإنسانى محض. ينطلق العمل عبره لطرح عدد من أسئلته الأساسية حول المسرح والإنسان. وتنتقل بنا المسرحية إلى عدد من المشاهد التى تتناول الجدل المعقد بين الجزئيات والكليات. أولها يتعلق بمريض العنوان الذى كانت له علاقة عاطفية وجنسية بامرأة فى ضواحى باريس ولما عاد إلى البيت حسب زوجته قبعة، ومن لا يحسب زوجته قبعة بعد مغامرة ساحرة مع امرأة جميلة، لكن مشكلة صاحبنا هذا أنه لم يعد يميز بين الرفض النفسى والرفض العضوى لها، وأن هذا الرفض فصم العلاقة بين العين والجزء الذى يترجم مرئياتها ويربطها بمستودع المتذكر. وبدا الطبيب يجرى عليه عددا من الاختبارات التى يكرر فيها جملا عبثية بعينها من نوع بالأمس رأيت دبا يركب دراجة حتى تنمحى لديه الفوارق بين المعقول والمتذكر. أو من نوع أن يطلب منه أن يصف له ما يراه على شاشة جهاز التليفزيون الذى يعرض صورة لبحر، فيبدأ فى وصف جزئيات الصورة بشكل تفصيلى من تدرج الألوان إلى حركتها وكأننا بإزاء نوع من وصف **آلان روب جرييه** الميكروسكوبى الدقيق، ولكنه لا يفلح فى الربط بين هذه الجزئيات وإحالتها إلى الصورة الكلية للبحر كما يختزنها مستودع الصور فى الدماغ.

وينتقل بنا بعد ذلك إلى مشهد يربط مسألة التذكر بالزمن، لأنه إذا ما غاب عنصر الزمن من عملية التشفير أوفك الشفرات المفسرة لمختلف الرسالات أدى ذلك إلى أشكال متعددة من الخلل. ويقدم لنا المشهد حالة مريض ثبت عنده الزمن عند عام ١٩٦٣ ولم يعد قادرا على تقبل أى شىء بعد ذلك التاريخ بما فى ذلك نموه هو نفسه لأنه يظن أنه لا يزال فى الثالثة والعشرين، وهذا هو عمره عام ١٩٦٣، بالرغم من مضى ثلاثين عاما على هذا التاريخ. ويتقصى لنا هذا المشهد أثر تثبيت عنصر الزمن أو العجز عن إدراك حتمية استمراره، ومدى تأثير ذلك على مجموعة متراكبة من العمليات التصورية والإدراكية والسلوكية معا. وينتقل بنا المشهد التالى إلى بحث عملية التداخل بين التصور المكانى وبين المكان نفسه، وأثر الحركة فى الصورة، وكيفية الفصل بين التصور المتزامن للجزئى والكلى فى آن واحد، وللخيالى والواقعى فى الوقت نفسه. فثمة مريض لا يستطيع أن يميز بين فردة قفاز حمراء ووردة حمراء، وآخر يتصور أن ذراعه اليسرى هى ذراع أمه، بينما يعانى ثالث من فقدان الذاكرة البصرى ولا يتذكر الأشياء إلا بشكل نغمى، فقد كان مدرسا للموسيقى. ويظن رابع أنه فقد ذراعه ولا يستطيع أن يحركها بالرغم من أنه يشعر بها، بل ويحركها إذا ما تصور أنها ذراعه الأخرى غير المشلولة ولكنه لا يقبل أبدا فكرة أنها سليمة.

وتواصل المسرحية استقصاءاتها لطبيعة التذكر وجولتها فى سراديب الذاكرة المعتمة، وكيف أن ثمة مناطق محددة فى المخ مسئولة عن أنواع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معينة من الذاكرة، فالذاكرة البصرية غير الذاكرة الصوتية أو النغمية، ولكن على هذه المناطق المتباينة أن تعمل فى تساوق وتزامن دقيقين، وبدون هذا يظل التذكر جزئيا أو ناقصا فى أحسن الحالات ومختلا فى أسوئها. وتقدم المسرحية واحدا من أطرف مشاهدها فى هذا المجال حينما يفقد أحد المرضى القدرة على رؤية جانب من جوانب المرئيات دون جانبها الآخر - ويساله الطبيب أن يتصور نفسه فى ميدان الكونكورد - وهو الميدان الباريسى الشهير الذى تزينه المسلة المصرية العملاقة - متجها صوب كنيسة مادلين ويطلب منه أن يصف له ما يراه فيصف له بدقة جانبا واحدا من الميدان، ولا يستطيع أن يرى الجانب الآخر. وعندما يطلب منه الاستدارة ووصف ما يراه وهو متجه نحو نهر السين يصف له الجانب الآخر من الميدان بينما لا يستطيع أن يرى الجانب الأول الذى وصفه قبل لحظات. وبالرغم من أن الصورة كلها مستدعاة من الذاكرة إلا أن المريض لا يستطيع أن يمزج بين الصورتين فى صورة كلية واحدة، أو يتخيل تزامن الصورتين فى المكان، وإنما يحل واحدة مكان الأخرى بطريقة تلغى الأولى كلية. ويواصل التجربة نفسها مع المريض بشكل آخر ومن خلال حلاقة ذقنه، لأن المريض يحلق جانبا واحدا من ذقنه ويترك الآخر دون حلاقة، ولا يستطيع أن يرى الجانب غير المحلوق فى المرآة، وعندما يطلب منه الطبيب أن يستدير ليواجه شاشة التليفزيون ويشاهد نفسه عليها وقد صورته من الجانب غير المحلوق، لا يصدق أنه لم يحلق فقد فرغ على التو من عملية الحلاقة.

وتنتقل المسرحية بعد ذلك إلى طبيعة العمليات التى تشارك فى الحركة وفى الإحساس، وضرورة التزامن بين تصور الحركة والإتيان بها، سواء أكانت الحركة إرادية أو حتى مجرد لزمة من اللزمات شبه التلقائية، وتقدم حالة مريض لا يستطيع أن يحرك يدا أو ساقا إلا إذا ما قاد الحركة بعينيه، فما أن يغيب العضو المتحرك عن عينيه، ولا يستطيع أن يوجهه بهما، حتى يعجز عن تحريكه. بينما ينبثق مرض آخر من عكس هذه الحالة تماما لأنه يرى بعينى ذهنه الحركة قبل الإتيان بها، ويتوهم بذلك تحققها مادامت قد انطبعت على ذاكرته البصرية الحركية الداخلية، وتقدم لنا مجموعة المشاهد الحركية تلك دراستها للتشنجات واللزمات وغيرها من الحركات غير الإرادية كذلك، بطريقة تتحول معها إلى سياحة فى عالم الحلقات المفقودة بين العقل والجسم، وإلى استقصاء لأبعاد العلاقة المعقدة بينهما، وللمسارات المتعددة التى تمر بها الرسائل الحركية والعمليات المعقدة اللازمة لترجمتها إلى أفعال وحركات مضبوطة، حتى ندرك من خلال تراكم تلك المشاهد أنه ليست ثمة عدات حركية، أو حركة اعتباطية لا تسيطر عليها شبكة كاملة من الرسائل ولا تصاغ من خلال مجموعة من الحيل والاستراتيجيات.

وتنتقل المسرحية بعد ذلك إلى عدة مشاهد تتناول مسألة الحلم والعلاقة المعقدة بينه وبين الواقع من جهة وبينه وبين مخزون ذكريات مرحلة الطفولة من جهة أخرى، وتقدم فى هذا المجال حالة مريض قام بقلب العلاقة بين الحلم والواقع. فمع أنه يعيش بالمستشفى إلا أنه يحلم بأنه يعيش فى البيت ويرى فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحلم أنه فى المستشفى، وحينما يصحو ويجد أنه لا يزال فى المستشفى، فإنه لا يصدق أنه استيقظ، بل أنه لا يزال يعيش فى هذا الحلم أو الكابوس، وأنه لا يزال فى حاجة إلى الاستيقاظ منه ليعيش حياته الحلمية فى البيت. ثم تواصل سبر العلاقة بين العقل واللغة وطبيعة استخداماته لها وتعامله معها، سواء أكان ذلك من خلال القراءات أو الحروف أو حتى الأنغام الموسيقية، وكيف تتشكل من خلال علاقاتها أبجدياتها المعقدة، وغير ذلك من الآليات الدقيقة للعمليات العقلية والإدراكية التى تعيد المسرحية تفكيكها والتعرف على نوعية البديهيات والافتراضات التى تنطوى عليها، والتى نادرا ما نفكر بها بهذا الشكل التفصيلى الدقيق. بالصورة التى تستحيل معها المسرحية إلى دراسة فى إعادة تأسيس وعينا بذواتنا وبالعالم من جديد، ودعوة للتفكير فى كل ما نأخذه على علاته، وبحث فى أبجدية اللغة الحركية وما تنطوى عليه كل تفصيلة من تفصيلاتها وكل مفردة من مفرداتها الإيمائية من عمليات عقلية معقدة، توشك أن تكون نوعا من الماراثون العقلى المجهد الذى نادرا ما نتوقف لنفكر فيه.

ومن وراء هذا كله نجد أن المسرحية هى فى حقيقة الأمر عملية تفكيك شيقة لأبجدية العمل المسرحى الحركية والضوئية تستحثنا على إعادة التفكير من جديد فى كل افتراضاتنا الثابتة عن الحركة والصورة وتكوين المشهد واستخدام الضوء والظل، أو هى استعارة مفصلة لما يدور فى خلفية عقل المخرج، أو بالأحرى لما يجب أن يدور فيه، وهو يفكر فى تصميم الحركة فى مسرحيته. فكل حركة أو سلسلة من الحركات تنطوى على مجموعة من الآليات المعقدة التى تشارك فى صياغتها، وفى تخليق دلالاتها، وتتحكم فى نوعية الاستجابة لها، وطبيعة تأويلها أو فك شفراتها. وكل حركة فى المسرح تنطوى هى الأخرى على مجموعة من الفجوات التى تتطلب منا أن نملأها باستمرار وتفترض فينا القدرة على أن نقوم بذلك بطريقة معينة تتسق مع الرسالة التى يريد العرض بلورتها، كل هذا يتم بطريقة متزامنة تأخذ بعين الاعتبار الكثير من هذه العناصر، ولا ينبغى لها أن تسلم بأى شىء بل عليها أن تطرح باستمرار أسئلتها حول البديهيات، وأن تمحص كل الافتراضات والمصادرات التى استنام المسرح إليها حتى فقدت دلالاتها وقدرتها على التوصيل والإبلاغ. وهاجس هذا البحث المستمر فى الأوليات هو الذى يمكّن **بيتر بروك** باستمرار من إعادة تأسيس أبجدية العمل المسرحى على أرض جديدة وقواعد جديدة يتفجر معها العرض بالحيوية والتوهج والطزاجة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نجوى شلبى

آفاق جديدة

فى معرض بولونيا الدولى لكتب الأطفال

كانت هذه هى الدورة التاسعة والعشرون من معرض بولونيا الدولى لكتب الأطفال الذى يقام كل عام فى مدينة بولونيا الإيطالية، وقد أقيمت هذه الدورة فى الفترة من ٦ إلى ٩ أبريل لتقدم آخر ما وصلت إليه الاتجاهات العالمية فى ثقافة الطفل. وقد دعى لحضور هذه الدورة حشد كبير من المتخصصين بينهم ١٤٤١ ناشراً من ٧٣ دولة و أقيم المعرض على مساحة... ٢١ ألف متر مربع تضم تسع قاعات كبيرة خصصت منها خمس قاعات للناشرين الإيطاليين وخصصت

شعار المعرض

القاعات الأخرى للناشرين من باقى دول العالم. وإلى جانب عروض الكتب كانت هناك أنشطة ثقافية أخرى، مثل معرض رسامى كتب الأطفال، والمقهى الخاص برسامى كتب الأطفال. ولما كانت البرازيل هى ضيف شرف هذه الدورة فقد خصص لأعمال فنانيها قسم خاص بهم.

ولو قدر لك أن تطوف هذه الأجنحة المختلفة على مدار أيام المعرض الأربعة لأمكنك الإحاطة بأحوال هذه الصناعة وفنونها وما فيها من تطور فى تقديم الأفكار والأشكال الفنية فى الدنيا كلها. ولاتزال الدول الصناعية تنتج كتبها على اختلاف أنواعها باحتراف وإحكام، وتعكس كتب هذه الدول ما تتمتع به من تنظيم للمعارف والمعلومات وكيفية تصنيفها ويسر استعادتها بالوسائل الحديثة

واستخدام التقنيات المقدمة فى إنتاج وإخراج الكتاب.

كان الوجود الأمريكى بازرا بشخصيات ديزنى الممثلة بحجم ضخم لشخصية ميكى فى مدخل المعرض، واستغلت هذه الشخصيات وغيرها مثل السوبر مان وشخصيات العنف فى كل أنواع النشر وكذلك الألعاب الترفيهية والأفلام والمجسمات الصغيرة. وبدا واضحا أن النجاح فى مجال النشر يتعلق بشكل أساسى بحجم رأس المال المستثمر فيه.

كانت البرازيل هذا العام ضيف شرف المعرض كما قلنا وكان شعار الجناح البرازيلى «المزج المشرق

نموذج من الرسوم الأمريكى

السيدة الفاضلة سوزان مبارك وجائزة خاصة من المعرض

لـلألـوان» Bright Blend of Colours وقد قدمت تطبيقا عمليا مميزا معبرا بصدق عن روح البيئة البرازيلية والعادات والتقاليد والأساطير والرموز الشعبية مستفيدة من التقنيات الحديثة.

أما اليابان فقدمت مثلا يستفاد منه بالسعى لتقديم كتب فى كافة المجالات الحديثة، وقد تنوعت أساليب الرسوم اليابانية ما بين القديمة البديعة ورسوم أخرى رسمت بأسلوب متطور مؤسس على تفهم التراث اليابانى والشخصية اليابانية وذلك بجانب بعض الكتب التى تأثرت بالأساليب الأمريكية والأوروبية مقلدة لها، إلا أن الكتاب اليابانى المقدم للطفل يظل محتفظًا بتميزه وأسلوبه الشيق الجميل.

غير أن الدول الأفريقية ودول الشرق الأوسط تخلط بين الإبداع والفن والدعاية، وهو ما يلاحظ فى دول العالم الثالث الذى تغلب على كتبه المباشرة والسطحية وكذلك تدنى الأساليب التقنية فى تنفيذ المطبوعات.

أما الكتاب العربى للطفل فله أوضاع خاصة؛ فلم يشارك فى المعرض هذا العام سوى عدد محدود من الدول العربية مثلتها مؤسسات حكومية ودور نشر خاصة واتسمت المشاركة على العموم

• نموذج من الرسوم اليابانية

ARCHIVE

إحدى الكتب الفائزة بجائزة سوزان مبارك

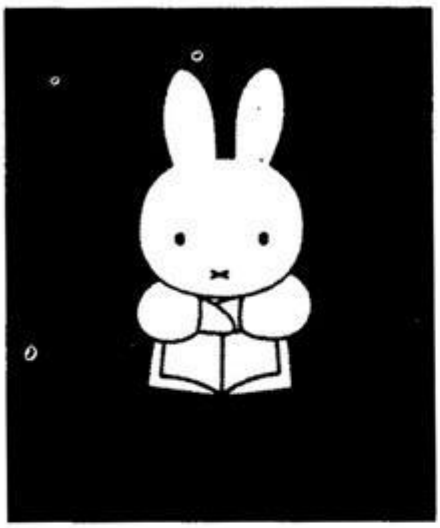
بالقصور والفقر، بالرغم من الجهود المبذولة حاليا من بعض الدول.

وكان للجهود الكبيرة التى تبذلها السيدة **سوزان مبارك** فى مجال الاهتمام بالطفل فى مصر من خلال جمعية الرعاية المتكاملة بتنظيمها لمسابقة سنوية فى أدب الأطفال ورصدها للجوائز تشجيعا للإبداع فى هذا المجال وبإضافتها عام ١٩٩١ مسابقة لرسامى كتب الأطفال، كان لكل هذه الجهود أثرها الكبير فى الاهتمام بشكل ومضمون الكتاب المخصص للأطفال، وكذلك اكتشاف عدد كبير من الكتاب والرسامين الذين يدفعون بدماء جديدة إلى هذا المجال الحيوى. وتمثل هذا التقدير فى دعوة إدارة المعرض هذا العالم لتكريم السيدة

إحدى الكتب العلمية الموسوعات

سوزان مبارك ومنحها جائزة خاصة وشهادة تكريم فى حفل خاص، وأشيد بجهودها وما تبذله فى مجال رعاية الطفل المصرى وقد تسلمً السفير المصرى فى إيطاليا السيد **أحمد ابو الغيط** الجائزة نيابة عن السيدة سوزان مبارك فى احتفال رائع، وألقيت كلمات التقدير من الهيئة المنظمة بجانب الاشادة بالحضارة المصرية والإشادة بالسيدة الفاضلة **سوزان مبارك** وإنجازاتها فى رعاية الأطفال فى مصر.

وقد صاحب الجناح المصرى الذى عرض الحديث من إنتاج الهيئة



ديك بورنا وأساليب متنوعة من أفلام ولعب وكتب متنوعة

المصرية العامة للكتاب والناشرين المصريين معرض لرسوم الفنانين المصريين الذين تقدموا بها لهذه الجائزة ونالت هذه الأعمال إعجاب المشاهدين لما تميزت به من طابع مميز فى الرؤية معبرة بشكل حميم عن روح الوجدان المصرى القديم والتراث الشعبى فى تشكيلات حديثة عصرية .

ومع دورتك فى الأجنحة المختلفة بالمعرض يتأكد مفهوم أن كتاب الطفل ليس محدودا بالقصص المصورة لحكايات القطط والأرانب؛ فهناك قسم خصص لرسوم الكتب العلمية (Non Fiction) وتتنوع موضوعات هذه الكتب لتغطى كل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المجالات التى يحتاجها الطفل فى تنمية ثقافته ومداركه وتصل بين عالمه وما حوله وتأخذ بيده لآفاق المستقبل. وجاءت الكتب المدرسية فى بلدان أوربا الغربية وأمريكا، مزودة برسوم بالغة الدقة عالية القيمة الفنية فى إطار شيق فائق الجمال خالٍ من التلقينية المباشرة والجافة والمملة فى مثيلاتها فى دول العالم الثالث. فكانت كتب الدول المتقدمة فى أوربا وأمريكا وكذلك اليابان ذات مستوى تقنىٍ عالٍ متميز؛ فالمطبوعات بذل فيها جهد واضح وطبعت بعدة لغات، مما ساهم فى جعلها صناعة قوية ومربحة أيضا، وجعل تأليف ورسم هذه الكتب مهنة ذات عائد مالى متميز مختلف عن النشر فى العالم العربى الذى لايزال ينشر الكتب بأعداد محدودة للغاية لاتتناسب مع عدد الأطفال قراء العربية.

معرض رسوم كتب الأطفال.

بالإضافة إلى معرض الكتب والإصدارات الحديثة وكذلك المطبوعات الخاصة بالأطفال، صاحب المعرض قسم خاص لرسوم كتب الأطفال، وقد توسط هذا الجناح مدخل المعرض وانقسم إلى قسمين: رسوم الكتب المؤلفة "FICTION" والرسوم الخاصة بالكتب العلمية"Non Fiction".

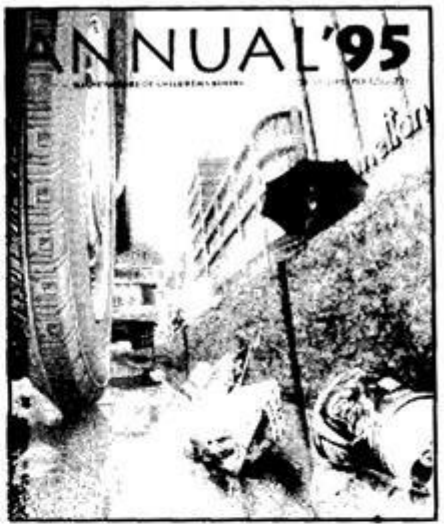
وكانت تلك الأعمال الفنية المعروضة لثمانية وثمانين رساما، وتلك الأعمال هى نتيجة اختيار مدقق من لجنة تحكيم مكونة من فنانين وناشرين يمثلون المذاهب الفنية والثقافات المتنوعة. والأعمال المعروضة هى اختيار من ١٠٧٣ عملا تقدم بها رسامو ستة وستين دولة. وصاحب المعرض أيضا كالمعتاد إصدار لكتالوجين ملونين للأعمال المختارة، وقد صمم الغلاف الخاص بكتالوج الكتب المؤلفة الرسام **جورج مولر** الفائز بجائزة أندرسون لعام ١٩٩٤ أما غلاف الكتالوج الخاص برسوم الكتب العلمية فكان من تصميم الرسام **برونو لينور ماند** الفرنسى. وسوف تنتقل هذه الرسوم لتعرض فى متحف أيتاباشى للفنون باليابان.

مقهى رسامى كتب الأطفال

نظمت إدارة المعرض ومؤسسة جاليمار الفرنسية لقاءات بين الفنانين والكتاب من خلال مقهى رسامى كتب الأطفال الذى صمم على شكل مدرج فى وسط معرض الرسوم وشارك فى تزيين الحائط الرسامون المشاركون برسومهم الجذابة الطريفة وأشرفت على المقهى **مونيكا نوفليز** من اليونيسيف. فكان هناك لقاء مع **چورچ مولر** الفائز بجائزة أندرسون وجموع من رسامى كتب الأطفال من أنحاء العالم لتبادل الأفكار والتزود بالخبرات الخاصة، وبعد ذلك كان هناك حفل نظم بالتعاون بين المؤسسة الفرنسية وإدارة المعرض. وتمت يوم الجمعة ٧ أبريل لقاءات ممثلى الدول مع ضيف شرف المعرض هذا العام البرازيل ولقاء بين الناشرين والفنانين والكتاب، وكذلك خصص جزء من معرض الرسامين لرسامى البرازيل الذين بلغ عددهم ٣٢ رساماً ونظم لقاء مع المؤلف **توم أنجيرر**، وفى يوم السبت ٨ أبريل كان نشاط المقهى ورشة عمل للوسائط المتنوعة الحديثة لمنتج ثقافى للطفل من كتاب وبرامج تلفزيون ولعب إلكترونية ومجسمات..الخ.

وأقيم فى يوم افتتاح المعرض حفل استقبال وزعت فيه الجوائز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



غلاف كتاب fiction

جورج مولر

غلاف الكتالوج

الشخصية والميداليات على الفائزين بأحسن رسوم.

ومع كل ما تقدم لاتزال هناك أبواب كثيرة فى مجال كتب الأطفال لم يطرقها النشر العربى بعد، ولايزال هذا الميدان مفتوحا للابتكارات الخلاقة والأشكال غير النمطية والتجارب الإبداعية وثمرات الجهود الجادة؛ وبلادنا تحتاج إلى ما هو أبعد من كتب تحقق نجاحا تجاريا وربحا سريعا لناشريها. فنحن نحتاج أن ننشط ونطور كتاب الطفل ونرفع من مستوى ما يعالجه من أفكار وموضوعات ونواكب التحديث الذى يمر به العالم فى كافة المجالات ويجب أن تفتح عيون المبدعين والناشرين على آفاق جديدة مما يساعد على تجاوز المستوى الحالى لما هو أرقى وأفضل. فلا ترجى فائدة من نشر كتب مصورة بأسلوب لايحمل أثرًا من الطابع الإنسانى المحلى للبلد الذى أنتج فيه ونحن نتظر أن نرى كتابًا تتضح فيه الهوية الثقافية لبلادنا مصورة بلغة بصرية أصيلة تحمل روحًا مميزة وتحقق ما يحتاجه الطفل فى بلادنا من كتب متنوعة غير قصصية "Non fiction" مثل كتب المعلومات العامة والأطالس والرسوم العلمية والتوثيقية والتاريخ الإنسانى والتعرف على الحضارات الأخرى، وكذلك كتاب لطفل ما قبل المدرسة والاهتمام بشكل الكتاب من حيث الإخراج والرسوم المتقنة وكذلك استخدام تقنيات متقدمة فى الطباعة من أوراق مناسبة وأحبار ووسائل تجهيز «فصل ألوان - جمع إلكترونى.. إلخ» لنقدم لطفلنا كتابا متميزاً من حيث الشكل والمضمون

لقد كان معرض بولونيا نقطة لقاء واحتكاك وتعارف بين المهتمين بإنتاج كتاب للطفل فى العالم. ونأمل فى دوراته القادمة أن تكون هناك مشاركة متميزة أكثر لكتاب مصرى يحمل هوية خاصة وطباعة جيدة ومظهراً جذابا وشيقاً فى عرضه وإخراجه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com